UNIVERSITY OF ARIZONA
39001010418088

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/lartegeen0000jean

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE DE L'ART

L'ART ÉGÉEN

PAR

JEAN CHARBONNEAUX

CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

PARIS ET BRUXELLES

LES ÉDITIONS G. VAN OEST

1929

L'ART ÉGÉEN

Volumes parus dans la même collection :

L'Art Égyptien, par Charles BOREUX.
Les Arts Musulmans, par Gaston MIGEON.
La Peinture des Vases Grecs, par Georges NICOLE.
La Sculpture Française du Moyen Age et de la Renaissance, par Marcel AUBERT.
La Peinture Hollandaise, par Mme Clotilde BRIÈRE-MISME.
La Sculpture Italienne, par Charles MARCEL-REYMOND.
L'Art Chrétien primitif et l'Art Byzantin, par Charles DIEHL, de l'Institut.
L'Art de l'Asie Occidentale ancienne, par Georges CONTENAU.
La Peinture Française du Moyen Age et de la Renaissance, par Louis GILLET.
L'Architecture Italienne, par Gabriel ROUCHÈS.
La Peinture Espagnole, par Pierre PARIS, de l'Institut.
L'Architecture et la Sculpture en Belgique, par Marcel LAURENT.
La Peinture Italienne (1er volume), par René SCHNEIDER.
L'Art Égéen, par Jean CHARBONNEAUX.

A paraître prochainement :

La Peinture Italienne (2e volume), par René SCHNEIDER.
La Sculpture Chinoise, par H. D'ARDENNE DE TIZAC.

N
5660
.C5

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. AUGUSTE MARGUILLIER

L'ART ÉGÉEN

PAR

JEAN CHARBONNEAUX

CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

PARIS ET BRUXELLES

LES ÉDITIONS G. VAN OEST

1929

L'ART ÉGÉEN

Le monde égéen, c'est la plus grande Grèce, — toutes les îles et les rivages des deux continents que baigne et pénètre la mer Égée. Au lendemain de l'ère néolithique, des populations proches parentes sont installées dans la Grèce propre, sur la côte occidentale de l'Asie mineure et dans les îles. Mais, vers l'an 2000 avant J.-C., une invasion d'Indo-Européens venus du Nord ravage toutes les contrées égéennes à l'exception de la Crète : c'est l'entrée des Grecs dans l'histoire. Puis viennent quatre siècles de tranquillité relative durant lesquels la prospérité de la Crète ne cesse de s'accroître. Au début du XVI^e^ siècle arrive une nouvelle vague grecque, les Achéens, plus connus sous le nom de Mycéniens depuis les célèbres découvertes de Schliemann ; ils portent leurs armes jusqu'en Crète, en reviennent chargés de butin, y retournent encore vers 1450, et finalement s'emparent de l'île glorieuse, cinquante ans plus tard. A partir de ce moment, le monde égéen est unifié et l'art mycénien, héritier de l'art crétois, se répand au delà même des limites de l'empire achéen.

Ce qui fait l'unité de la civilisation égéenne et, par suite, de l'art égéen au cours de ces trois grandes époques, c'est le prestige grandissant de la Crète dans la première, son incontestable suprématie dans la seconde, sa résistance et, après sa chute, la survivance de son rayonnement dans la troisième. Du jour où la Crète a définitivement succombé, la sève s'épuise, et les Doriens, survenant au XII^e^ siècle, à la suite des dernières prouesses achéennes sous les murs de Troie, n'abattront qu'un arbre sec.

C'est donc à la Crète que l'art égéen doit son originalité et ses titres historiques. Assez proche de la Mésopotamie et de l'Égypte pour profiter de leurs leçons, mais protégée de leurs convoitises par la mer, son alliée, cette petite île, la plus méridionale de l'Europe, a eu la chance, grâce à un amalgame de races exceptionnellement heureux, de forger, la première dans le monde, un idéal esthétique vraiment européen, à la fois logique et vivant. Au contraire de l'art égyptien, auquel il doit tant d'ailleurs, l'art crétois, du moins en ses plus belles années, n'a subi aucune contrainte ; il s'est développé librement, suivant l'instinct de ses créateurs. A peine a-t-il inventé un procédé qu'il en

cherche un autre, adopté une convention qu'il s'y dérobe. C'est l'Est de l'île qui produit d'abord les fruits les plus savoureux ; mais le Sud ne reste pas inactif, et le Nord, avec Knossos, enlève bientôt la première place. Même quand la Crète est unifiée politiquement sous le sceptre du roi qui réside à Knossos, d'autres centres, dans le Sud et dans l'Est, savent prendre encore de brillantes initiatives. Dès que les Mycéniens sont installés en Grèce, leurs principales villes attirent des artistes crétois qui allument de nouveaux foyers.

On s'est servi, pour caractériser l'art crétois, des expressions les plus variées et même les plus contradictoires. On l'a comparé à l'art hellénistique, à celui de la première Renaissance italienne, à l'art japonais, à notre art contemporain. Et il est bien vrai qu'il fut partagé entre les tendances les plus opposées, — unissant le goût de la réalité la plus vivante à une imagination décorative audacieuse, volontiers abstraite, presque moderne.

A titre d'éclaircissement liminaire, voici les grandes lignes de la chronologie ordinairement admise. On divise l'ère préhellénique dans l'Égée en trois grandes époques, dont chacune se subdivise en trois périodes secondaires. Pour désigner ces neuf périodes, en Crète, on a adopté, à la suite de Sir Arthur Evans, le terme de *Minoen*, du nom de Minos, roi légendaire de l'île. La chronologie des civilisations cycladique (Cyclades) et helladique (Grèce centrale et méridionale) correspond à peu près à celle de la Crète. Quant à l époque mycénienne, elle se confond avec le Minoen récent.

Égéen ancien (*Minoen, Cycladique, Helladique*).	Minoen ancien I	(3400-2800).
	Minoen ancien II	(2800-2400).
	Minoen ancien III	(2400-2100).
Égéen moyen (*Minoen, Cycladique, Helladique*).	Minoen moyen I	(2100-1900).
	Minoen moyen II	(1900-1750).
	Minoen moyen III	(1750-1580).
Égéen récent (*Mycénien*).	Minoen récent I	(1580-1450).
	Minoen récent II	(1450-1400).
	Minoen récent III	(1400-1200).

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE

A cause du caractère domestique ou rustique des cultes, l'architecture religieuse n'a pas eu dans l'Égée d'existence indépendante : elle s'est confondue avec l'architecture civile. D'autre part, les Égéens, comme plus tard les Grecs, paraissent avoir été moins préoccupés que les Égyptiens d'assurer le confort de leur vie future ; cependant, l'une des formes de leur architecture funéraire, la tombe à coupole, témoigne d'un bel effort esthétique et, dans les spécimens mycéniens les plus soignés, d'une perfection technique exceptionnelle. Quant à l'art de la fortification, les Crétois, isolés dans leur île et confiants dans la puissance de leur marine, l'ont, presque dès le début du deuxième millénaire, systématiquement négligé ; par contre, dans les Cyclades et sur le continent, de puissantes forteresses marquèrent la progression des conquérants nordiques.

Le palais minoen est l'expression la plus caractéristique du génie crétois : il englobe et il résume, dans ses multiples aspects, presque toute la civilisation de la Crète préhellénique. Or les fouilles de l'École française d'Athènes, à Mallia, ont montré que, dès le début de l'âge du bronze, le palais minoen était constitué dans ses éléments essentiels : un complexe de bâtiments rectangulaires groupés autour d'une cour centrale. Cette conception très souple, surtout si l'on y joint l'usage de la couverture à terrasse, permet les combinaisons les plus variées. Il faut en chercher l'origine dans l'Asie occidentale : le palais de Tello offre un exemple de ce type de construction qui remonte à la fin du quatrième millénaire. Les Crétois ne feront aucun effort pour donner plus de symétrie au plan de leur palais. Bien au contraire, négligeant l'effet d'ensemble, les beaux alignements et les perspectives régulières, leur imagination fertile multipliera les trouvailles de détail. Cours, portiques, disposition des appartements, terrasses, entrées, escaliers, dégagements de toutes sortes, ménageaient au visiteur de continuelles surprises.

La cour centrale est le cœur du palais. Elle fait communiquer entre eux les

différents quartiers ; on s'y rassemble pour les cérémonies du culte, pour la célébration de certains jeux. Mais la grande nouveauté du palais crétois, ce sont les portiques. Dès le Minoen ancien, la cour centrale du premier palais de Mallia s'orne dans toute sa largeur, au Nord, d'un portique à colonnes de bois posées sur des socles de pierre qui subsistent seuls aujourd'hui. A partir du Minoen moyen, quand on eut pris, au contact de l'Égypte, l'habitude de débiter les pierres en beaux blocs réguliers, des piliers carrés alternèrent sur la bordure Est de la cour avec des colonnes rondes, — rythme qui fut à la mode en Crète jusqu'à la fin de cette période (pl. I).

Les différents quartiers du palais crétois étaient, à la manière orientale, nettement séparés les uns des autres. Cette disposition est notamment très bien marquée à Mallia, où le plan n'a pas été remanié sensiblement pendant le temps qu'il a duré, c'est-à-dire depuis environ l'an 2000 jusque vers le milieu du deuxième millénaire. Chaque quartier a son caractère propre selon l'usage auquel il était destiné. Les salles de réception, que de robustes piliers ont permis de rendre plus spacieuses (pl. II), se distinguent par le bel appareil des murs, de beaux dallages, de larges entrées, et sont précédées d'antichambres pourvues de banquettes. D'autre part, si nous savons peu de chose, à Mallia, de l'ordonnance des appartements qui étaient situés au-dessus du rez-de-chaussée, on peut cependant y admirer encore l'aménagement pratique et élégant des magasins à provisions. Ce sont des salles profondes ouvertes sur une large galerie ; de grandes jarres s'alignaient le long de leurs parois sur des plates-bandes stuquées ; un dispositif de caniveaux permettait, en cas d'accident, de récupérer dans un collecteur l'huile ou le vin dont les jarres étaient remplies. Un peu plus tard, on construisait dans le palais de Knossos une magnifique série de magasins, meublés de grands *pithoi*, et de véritables coffres-forts en plaques de gypse (pl. III).

Comparé aux royales demeures de Phaistos et de Knossos, le château des princes de Mallia prend un air archaïque et provincial. A vrai dire, il fut un temps, entre le XX^e^ et le XVIII^e^ siècle avant Jésus-Christ (Minoen moyen I et II), où ces deux autres palais présentaient, eux aussi, un aspect sévère. On les imagine, dans leur premier état, pareils à de grands entrepôts fortifiés : c'est le commerce qui fit la prospérité de ces princes-marchands. Aujourd'hui encore, le Crétois a le négoce dans le sang ; et l'obscurité odorante des rez-de-chaussée de

Candie regorge de caisses de raisins secs et de tonneaux de cédrats. Mais la richesse appelle le faste et l'apparat. Ayant un goût naturel pour les belles choses, les princes de Knossos et de Phaistos, au cours du XVIII^e siècle, transformèrent leurs palais.

A Phaistos, une grande esplanade dallée, dominée par les gradins rectilignes d'un théâtre en plein air s'étendait au pied de la principale façade. On combla les anciens magasins et même la petite chapelle, placés en bordure de l'aile Ouest ; le beau mur qui les abritait ne fut pas entièrement sacrifié ; rasé à 1^m 50 au-dessus du niveau de l'esplanade, il servit de socle à une terrasse qui élargit l'espace libre devant les nouveaux bâtiments. De cette terrasse s'élève un escalier monumental dont les douze marches, longues de plus de treize mètres et rangées perpendiculairement aux gradins du théâtre, conduisaient à une double salle d'apparat largement éclairée. Entre ce « Grand Degré » et le théâtre, un troisième escalier plus étroit monte vers la terrasse supérieure. Rien de plus minoen que ces perspectives divergentes fusant comme un bouquet à la rencontre de deux perpendiculaires : la beauté de l'appareil, dans cette harmonie singulière, met en valeur le noble jeu des lignes droites (pl. IV). Dans le plan nouveau, les magasins ont été reconstruits en beaux matériaux ; disposés de part et d'autre d'une large avenue, ils participent à la majesté des nouvelles constructions (pl. III). Un grand hall les met en communication avec la cour centrale, qui, selon la règle primordiale, commande les différents quartiers du palais. Le faste apparaît surtout au dehors ; à l'intérieur, ce qui reste des bâtiments laisse deviner des mœurs commodes et raffinées. Au lieu des grands murs nus et des degrés solennels, une bordure de portiques, sur les longs côtés de la cour, offrait le refuge de son ombre fraîche ; de longs couloirs, d'étroits escaliers conduisaient, non sans détours, à travers le dédale des appartements. Le premier étage était de plain-pied, au Nord, avec une terrasse qui n'était découverte qu'en son milieu ; une sorte de cloître, un portique pareil au promenoir des villas romaines l'entourait ; on y accédait par un escalier venant des salons du gynécée (pl. V), ornés de banquettes en gypse. Comme on le voit, les constructions du palais de Phaistos s'étageaient du Sud au Nord sur plusieurs terrasses.

Il en était de même à Knossos, où non seulement la pente Sud, mais aussi la pente Est, furent utilisées pour l'aménagement du palais. D'ailleurs, outre le

principe toujours le même qui distribue les bâtiments autour de la cour centrale, la résidence de Minos n'offrait avec celle des princes de la Messara que des analogies de détail. Sans doute la route venant de l'Ouest aboutissait à un double escalier monumental dont les degrés, disposés ici encore sur deux plans perpendiculaires, délimitent une aire théâtrale ; mais ce « théâtre » n'est point articulé sur la façade du palais, où rien ne venait rompre la monotonie du long mur qui dominait l'esplanade de l'Ouest, si ce n'est les redans et les retraits, capricieusement dessinés, qui découpaient du haut en bas de ce mur des bandes d'ombre inégales. Mais, au Sud, partant de la rivière qui coule au fond du ravin, un grand portique d'accès escaladait la pente, tandis qu'au Nord on entrait de plain-pied dans un grand hall à double rangée de piliers qui précédait l'entrée principale. A l'Ouest de la cour centrale, le quartier officiel ouvrait largement ses portes : on y remarquait le grand escalier à colonnade médiane et la salle du trône, séparée par une balustrade du bassin lustral (pl. VI). A l'Est, en contre-bas, le « quartier domestique » a pu être en partie restauré par Sir Arthur Evans : son ingénieuse disposition offre l'une des plus claires expressions du génie crétois. On y accédait par un escalier d'honneur, à double volée, porté par des colonnes inégales pittoresquement superposées (pl. VII). Cinq « puits de lumière » et une cour extérieure distribuaient partout l'éclairage et l'aération. Ce quartier se divise en deux parties : appartements privés et salles de réception ; la même distribution qu'au rez-de-chaussée devait se répéter à chacun des deux étages. Les appartements privés, desservis par deux escaliers intérieurs — dont un pour le service, — isolés par des corridors savamment tortueux qui justifient la légende du Labyrinthe, étaient pourvus de salles de bains et de commodités inconnues à Versailles il y a deux siècles. L'approvisionnement en eau et le drainage y étaient assurés suivant les prescriptions d'une hygiène exigeante. Quant aux salles de réception, précédées d'un hall à colonnades, leur agrément principal tenait à l'éclairage savant, aux effets inattendus d'ombre et de fraîcheur, surtout au grand portique en angle droit, projeté en quelque sorte vers l'extérieur et qui apporte une lumière tamisée par une triple rangée de colonnes et de piliers (pl. VIII). De la terrasse supérieure, la vue s'étendait sur la vallée voisine, arrosée par le Kairatos (pl. IX).

Dans le temps qu'il rebâtissait son palais, le prince de Phaistos construisait, sur une pente tournée vers la mer du Sud, la grande villa de Hagia-Triada.

Il y faut signaler la série de salons disposés en équerre, qui est le trait le plus original de sa structure. Le bras Nord est occupé par une sorte de cloître qu'une cloison percée de huit baies sépare de la pièce principale ménagée au croisement des deux axes. Celle-ci s'ouvre vers l'Ouest, sur une antichambre qu'éclaire directement un « puits de lumière » étroit, encadré de colonnes, et de laquelle on passe enfin dans un petit salon orné d'une belle banquette circulaire et d'un revêtement de gypse poli (pl. X). Seul le grand salon reçoit donc à la fois la lumière du cloître et celle du « puits de lumière ». Ce curieux aménagement met en valeur l'habileté avec laquelle l'architecte, tout en variant les effets esthétiques, avait su dispenser aux habitants et aux hôtes de la villa la lumière douce et la fraîcheur qu'ils devaient souhaiter au sortir d'une atmosphère embrasée. Il est clair que le confort minoen s'efforçait de concilier les exigences occidentales avec celles de l'Orient. D'une part, hygiène, commodité, élégance ; d'autre part, contrastes colorés, complexité savante, atmosphère de luxe et de mystère. Dix-huit cents ans plus tard, les riches Romains « orientalisés » de l'époque impériale tenteront de satisfaire des goûts analogues, mais avec moins de sobriété.

La villa de Hagia-Triada n'est une exception que par ses dimensions considérables et la qualité des œuvres d'art qu'elle renfermait. Des maisons à plan complexe ont existé en Crète dès le Minoen ancien. Des villes assez importantes se sont installées autour des palais dès le début du Minoen moyen. Mais la grande époque de l'architecture crétoise, pour les maisons comme pour les palais, commence à la fin du XVIII^e^ siècle. Au voisinage du palais de Knossos s'élèvent d'élégantes constructions. C'est la « Villa Royale », dont la grande salle ressemble à un tribunal, avec sa balustrade à deux colonnes derrière aquelle apparaît sur une estrade, théâtralement éclairé par une fente lumineuse, un trône encastré dans le mur du fond. C'est le « Petit Palais », qui comportait toute une série de salles de réception en enfilade : d'abord un grand hall, puis un cloître, enfin deux salons — palais d'hiver sans doute, car sa situation le mettait à l'abri des vents les plus violents, tandis que la lumière entrait à profusion dans toutes les pièces. Il faudrait encore citer, pour la beauté de leur appareil et l'originalité de leur plan, les trois villas de Tylissos, groupées sur un site qui domine, à quinze kilomètres de Knossos, la riche plaine de Malvoisie.

Toutes ces maisons, comme les palais, étaient décorées intérieurement de peintures à fresque ; nous étudierons dans un chapitre spécial les plus intéressantes de celles qui subsistent. Avant de donner un aperçu des autres éléments décoratifs de l'architecture minoenne, passons sur le continent, où les Mycéniens ont adapté le décor crétois à des formes constructives originales.

Des régions septentrionales, les premiers Hellènes qui envahirent la Grèce, vers l'an 2000, avaient apporté, comme une tortue sa carapace, un type d'habitation nordique, le *mégaron*, ancêtre du temple grec. C'était une longue bâtisse, couverte d'un toit à double pente, et comportant un porche, une antichambre et une grande salle à foyer central. Le *mégaron*, auquel la forme de la toiture impose un caractère immuable, se retrouve dans tous les palais mycéniens ; le seul perfectionnement dont il ait bénéficié, au temps de la grande prospérité des Achéens, c'est le lanterneau élevé au-dessus du toit et porté par quatre colonnes qui encadrent le foyer. Le *mégaron* est la partie essentielle des palais mycéniens ; mais leurs possesseurs n'étaient pas restés insensibles au confort réalisé en Crète par les architectes minoens. De nombreuses constructions secondaires, couvertes en terrasse à la mode méridionale, se groupèrent autour de la bâtisse traditionnelle. On y remarque — emprunt caractéristique — des salles de bain (celle de Mycènes, dans laquelle Agamemnon périt assassiné, était tapissée de stuc rouge), puis des cours entourées de portiques. Mais ce qui donne encore une imposante grandeur aux ruines de Mycènes, de Tirynthe, de Troie — la cité homérique, — ce sont les enceintes qui couronnent les acropoles au haut desquelles les guerriers achéens ou phrygiens, moins confiants que les princes de Crète, avaient établi leurs demeures. Quelle différence entre l'accueil lumineux des grands escaliers de Phaistos et la porte de Mycènes où les deux fauves du blason royal continuent leur veille menaçante (pl. XI) ; entre les beaux murs réguliers de Knossos et l'entassement de blocs cyclopéens qui forment les murailles de Tirynthe, creusées de galeries et de casemates aux voûtes aiguës (pl. XII) !

Cependant, plus peut-être que ces vestiges formidables, on admirera les fameux tombeaux à coupoles où furent ensevelis les rois de Mycènes dont la légende grecque a conservé le tragique souvenir. La technique crétoise, dans cette architecture funéraire, a merveilleusement servi l'orgueil des conquérants : En effet, même s'il faut placer la construction du « trésor d'Atrée » (pl. XIII),

à l'apogée de la puissance achéenne, vers 1400, c'est encore l'inspiration, sinon la main des architectes minoens, que révèlent, dans ce chef-d'œuvre mycénien, le parfait réglage des assises, le type des demi-colonnes qui encadraient la porte et les motifs du décor architectonique. D'ailleurs, la forme même de la tombe est celle des grandes rotondes funéraires de la Messara, construites huit cents ans avant celles du Péloponèse ou de la Grèce centrale, mais malheureusement complètement ruinées aujourd'hui. Quant à l'encorbellement savant des assises formant la voûte, la tombe royale d'Isopata, près de Knossos, édifiée à la fin du Minoen moyen III, en donnait, sur plan rectangulaire, un parfait exemple que les constructeurs des rotondes mycéniennes n'ont eu qu'à adapter au plan circulaire.

Nous avons fait souvent allusion, dans les descriptions, forcément très brèves, qui précèdent, à la qualité de l'appareil des belles constructions minoennes. C'est certainement l'exemple de l'Égypte qui, dès le début du deuxième millénaire, détermina les Crétois à dresser des murs de pierres de taille par assises réglées. Les matériaux préférés étaient le gypse, capable d'un beau poli, et le calcaire, qu'on revêtait d'un enduit de stuc blanc très fin. A l'intérieur, les murs étaient également tapissés de stuc blanc ou rouge ou, dans les pièces les plus ornées, peints à fresque. Le sol était dallé ou recouvert du même stuc que les murs et parfois peint — par exemple dans le grand *mégaron* de Tirynthe. Le goût des ornements sculptés ne se manifesta qu'assez tard ; cependant on a retrouvé à Knossos et à Mycènes des fragments de frise sculptée dont le motif principal est formé de deux palmettes divergentes, séparées par un bandeau horizontal (pl. XIV).

Le soutien isolé, sous forme de la colonne de bois, a fait son apparition dès le milieu du troisième millénaire dans l'architecture crétoise. Vers l'an 2000, les Crétois apprennent des Égyptiens, en même temps que l'usage de la pierre de taille, celui du pilier de pierre : de section carrée, posé sur une dalle plate légèrement débordante, le pilier ne portait point de chapiteau. L'alternance dans une même colonnade des deux types de support devint assez fréquente, manifestant la répugnance des Crétois pour l'uniformité. Cependant le pilier de pierre disparut presque complètement à partir du XVI^e^ siècle, tandis que la colonne de bois se maintenait dans sa forme primitive : celle d'un tronc d'arbre renversé, plus large par conséquent en haut qu'en bas, et

posé sur un socle rond en pierre. Les socles seuls ont subsisté et l'on ne connaît la forme des colonnes que par les représentations peintes ou sculptées, qui la montrent ordinairement couronnée d'un chapiteau semblable à un disque à bord arrondi reposant sur un tore et portant un abaque carré. C'est cette forme qu'a adoptée Sir Arthur Evans pour les restaurations du palais de Knossos. Les fûts de bois des colonnes étaient peints en rouge, contrastant ainsi avec la brèche bariolée de taches claires ou le gypse blanc dont étaient faites les bases. Mais tous les fûts des colonnes n'étaient pas lisses. On a trouvé à Mallia les restes d'une colonne ronde en stuc entaillée de cannelures à angle droit ; l'entrée d'une tombe à coupole, à Mycènes, était encadrée de deux colonnes à nombreuses cannelures peu profondes qui annoncent déjà la colonne grecque. Un type de colonne plus curieux encore ornait l'une des salles du « Petit Palais » ; on a pu en reconstituer la forme d'après l'empreinte que deux colonnes avaient laissée dans l'enduit du mur et où l'on voit que les cannelures étaient ici remplacées par quinze renflements verticaux festonnant la surface du fût. Toutes ces colonnes à fût sculpté trahissent nettement l'influence de l'Égypte ; la dernière surtout rappelle très particulièrement la colonne égyptienne imitant un faisceau de tiges de papyrus. Evans l'a d'ailleurs rapprochée d'une grande lampe en pierre de la même époque, trouvée dans le palais, et qui reproduit plus ou moins librement un support architectonique du même genre. Le piédestal d'une autre lampe, en calcaire rouge, permet aussi de supposer l'existence de colonnes décoratives, dont le chapiteau était en forme de corolle et le fût rainé de cannelures hélicoïdales (pl. XIV). Le type de support le plus nettement égéen est celui de la demi-colonne du « trésor d'Atrée » (pl. XIV). La forme en est encore toute proche du prototype crétois : c'est celle de la colonne placée entre les deux lions sur le linteau de la porte de Mycènes. Un décor ciselé de spirales et de chevrons couvre le fût et le chapiteau, qui sont unis l'un à l'autre par une moulure en cavet ornée d'un bouquet de feuilles d'eau. Cette moulure, dont le pied de lampe crétois précédemment cité offre le premier exemple, sera adoptée par l'art grec. Quant au chapiteau, au point où l'ont laissé les meilleurs architectes de Mycènes, il n'a plus guère à gagner ou à perdre pour se confondre avec le chapiteau dorique.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE

On a vu que la décoration sculptée avait tenu très peu de place dans l'architecture égéenne et moins encore en Crète que sur le continent mycénien. Peut-être, pour des raisons religieuses qui nous échappent, ou parce qu'ils ne disposaient pas de matière ou de moyens suffisants, les Minoens ont préféré le modelage et la ciselure à la véritable sculpture. Non pas qu'ils fussent incapables de tailler les pierres les plus dures — dont ils ont tiré, à l'occasion d'admirables vases (pl. XV), — mais leur prédilection allait aux pierres tendres, quand ils ne se contentaient pas de l'argile ou du métal. Les Mycéniens, par contre, eurent avec beaucoup moins d'habileté des ambitions plus hautes et s'essayèrent, les premiers en Grèce, à la plastique monumentale.

De très bonne heure dans l'Égée, c'est-à-dire dès l'époque néolithique, les mêmes mains sans doute qui modelaient les vases d'argile s'efforcèrent d'imiter les formes animales ou humaines. Pendant la première époque minoenne et jusque vers l'an 2000, suivant une mode répandue dans tout le monde égéen, on voit les vases ébaucher l'apparence d'êtres animés. Placés dans les tombeaux, ces vases plastiques n'avaient d'autre prétention que de distraire leurs propriétaires défunts. D'ailleurs la nécessité d'adapter la forme animale ou humaine à celle du vase imposait à la première une déformation grotesque; mais cette adaptation suppose un coup d'œil sûr et malin, servi par une main adroite, sans quoi la caricature n'aurait pas d'effet. Or l'intention comique est indéniable dans telle cruche en forme d'oiseau ouvrant un bec énorme et, plus encore, dans tel pichet figurant la Grande Déesse asiatique pressant ses seins transformés en un double goulot (pl. XVI). Ce qu'il y a de plus piquant dans ce dernier exemple, c'est qu'il se rapporte à un type iconographique dont les Minoens n'ont pas voulu pour leur déesse de la Nature : celle-ci ne prit jamais en Crète la posture infligée durant toute l'antiquité à sa voisine d'Asie. On saisit sur le vif, devant cette potiche irrévérencieuse, un trait de l'humour minoen dont nous retrouverons l'inspiration, quelques

siècles plus tard, dans le fameux vase des Moissonneurs et qui, à l'époque où nous sommes, n'épargna pas le taureau lui-même. Le *bos primigenius*, le héros tant admiré, et peut-être même adoré, des corridas crétoises fait, au Minoen ancien III, son entrée dans l'art égéen sous l'aspect comique d'une bonne grosse bête qu'assaillent trois pygmées accrochés à ses cornes (pl. XVI) : c'est le plus ancien écho qui nous soit parvenu des jeux populaires où l'art crétois puisera tant d'inspirations. Écho humoristique comme on voit, et qui témoigne de cette forme d'esprit où l'acuité d'observation s'allie à une fantaisie joyeuse. La *vis comica* des Minoens devait leur survivre : les Grecs en ont hérité, et elle reparaît dans les scènes divertissantes qui égaient la céramique archaïque avant de s'épanouir dans la parodie des mystères et dans les comédies d'Aristophane. A côté de ces figurines amusantes, de menues œuvres d'art révèlent, dès cette époque, l'habileté des artistes crétois. Ils réussissent à rendre l'attitude caractéristique d'un animal en simplifiant à l'extrême le modelé ; et ce rendu massif est, en général, si juste qu'on le dirait stylisé, si le mot n'indiquait un travail de simplification volontaire et savant que démentent d'évidentes maladresses. Un bœuf couché en rond ; un singe accroupi, les deux pattes de devant ramenées entre les cuisses ; une colombe inquiète couvrant ses petits de ses ailes soulevées, voilà quelques-uns des motifs qu'ont choisis d'ingénieux ciseleurs pour orner des manches de cachets taillés dans l'ivoire. Ailleurs, un lévrier couché, les pattes étendues, sert d'anse au couvercle d'un petit vase en stéatite. Et voici l'une des mieux venues parmi ces figurines archaïques : c'est une chèvre sauvage — le chamois des montagnes de Crète — surprise entre deux bonds, attentive et flairant le vent (pl. XVI). Nous ne sommes qu'aux environs de l'an 2000 et l'on pressent déjà que les artistes crétois pousseront très loin l'étude intelligente, sympathique, de l'animal en action et qu'ils iront de préférence aux espèces les plus rapides, les plus souples, les plus insaisissables : le taureau et la chèvre sauvages, puis le lion, la panthère, le poisson volant.

Vers la même époque, le corps humain, sous les doigts des modeleurs, se précise et s'anime. Avec des idoles informes dont la tradition maintient l'usage, ou des statuettes de marbre plates et géométriques venues des Cyclades, les tombes voûtées de la Messara ont livré un petit buste viril en ivoire et une figurine en stéatite d'homme vêtu du pagne crétois, qui montrent des proportions

exactes et dont les visages ont non seulement forme humaine, mais déjà des traits réguliers et fins. Les statuettes de terre cuite, produits d'un art populaire et grossier, sont en général moins soignées, mais les meilleures sont très intéressantes ; elles font voir que le type masculin est déjà fixé : corps élancé, aux jambes longues, à la taille très étroite, voire étranglée, aux larges épaules. Dans la collection de terres cuites votives qui vient du sanctuaire de Petsofa, on distingue, à côté d'un seigneur en pagne et bottes blanches, la dague à la ceinture, une dame en grand costume de cérémonie faisant ses dévotions (pl. XVII). Le coloris, très vif, ajoute à l'étrangeté du costume féminin : haute tiare recourbée, col Médicis raide et pointu montant derrière la nuque, corsage ouvert dont l'échancrure laisse paraître des seins fermement modelés, jupe-cloche très ample décorée de larges bandes blanches sur fond noir. Le contraste entre les deux types n'est pas seulement dans les costumes : suivant une convention empruntée à l'Égypte, le corps viril est peint en rouge, et ce que l'on voit du corps féminin, en blanc.

A partir du Minoen moyen III, c'est-à-dire vers le milieu du XVIII^e^ siècle, l'art minoen est maître de ses ressources : il se lance résolument dans le naturalisme. Le fait est d'autant plus remarquable que la sculpture, en particulier la sculpture animalière, reste à peu près uniquement décorative — sauf quand il s'agit de figurines votives destinées à remplacer l'offrande des animaux vivants. Et dans ce cas, comptant sans doute sur l'indulgence perspicace de la divinité, la clientèle crétoise n'exigeait de ses fournisseurs qu'un modelé sommaire et médiocrement soucieux de la vraisemblance. Il faut mettre à part, comme une merveilleuse exception, le taureau de Pseira dont les formes courtes et pleines sont si justement équilibrées (pl. XVIII). Au contraire, la hachette en schiste de Mallia (pl. XVIII) offre le meilleur exemple d'un style purement décoratif : sa lame est prolongée en manière de talon par un avant-train de panthère. L'union des deux éléments qui composent ce curieux objet est heureusement réalisée grâce à l'attitude de la bête, figurée en plein bond, grâce aussi au décor incisé qui couvre d'un souple et fin réseau le corps de la panthère et la lame de la hachette. Le mouvement de l'animal bondissant, qu'achève en quelque sorte l'élargissement calculé du tranchant, est très justement rendu par la courbe tendue de l'échine et les pattes lancées en avant, formant un angle aigu avec le mufle. Si le modelé de la tête et des

pattes n'a pas été très poussé, ce n'est pas encore par un parti pris de stylisation, car certains détails marquent un scrupule d'exactitude, surtout l'indication des ocelles du pelage et le cerne en amande qui encadre l'œil. En outre, pour animer le regard, on avait appris, par des modèles venus de Mésopotamie, à enchâsser dans les orbites deux globes de pierre brillante. La hachette plastique de Mallia est seule de son espèce, mais on a trouvé en Crète et à Mycènes d'assez nombreux vases, appelés rhytons, en forme de tête d'animal. Parmi ceux-ci, la tête de lionne en or battu de Mycènes, appartient plutôt à l'orfévrerie mais ses dimensions et la sobriété du modelé la rangent dans la sculpture. Malgré quelque sécheresse anguleuse, le mufle gonflé ne manque pas de vie, et son expression menaçante contraste heureusement avec la souplesse des mèches de la crinière soigneusement ciselée. Trouvé dans la quatrième tombe de l'Acropole de Mycènes, ce rhyton est assurément l'œuvre d'un artiste crétois : pour s'en convaincre il suffit de le comparer à la tête de lionne en calcaire blanc de Knossos, où l'on retrouve des traits tout à fait analogues, notamment le mouvement très juste de la bouche et la commissure en godet des lèvres (pl. XIX). Ici, comme dans la figure en schiste de Mallia, les orbites étaient incrustées et, pour plus de richesse encore et de vérité, les narines étaient sculptées à part en jaspe rouge. Le modelé large, massif même, et cependant délicat dans l'inflexion des courbes, ferait de cette tête le chef-d'œuvre de la sculpture animalière en Crète si le taureau n'avait pas offert aux artistes crétois un modèle dès longtemps familier.

Deux rhytons, l'un de Knossos, en stéatite, l'autre de Mycènes, en argent, sont les deux spécimens les plus achevés d'un art exigeant, raffiné et, à ce point extrême de son développement, presque trop soucieux de ne rien omettre en cherchant une ressemblance parfaite. Le rhyton de Knossos est taillé dans la stéatite noire ; on s'est servi pour les yeux, sertis de jaspe rouge, d'un cristal de roche transparent sur lequel sont peints l'iris et la pupille ; une bande de nacre — tache blanche dans le pelage noir — encadre les narines (pl. XIX). Le rhyton d'argent est, de même, incrusté de bronze et d'or. Ce travail précieux dénote sans doute un parti pris de naturalisme, mais aussi le goût de la belle matière et des objets de luxe. On y reconnaît, en outre, le rôle considérable que jouait dans l'esthétique minoenne le contraste des couleurs brillantes.

C'est ce qui explique le succès que rencontra en Crète l'industrie de la faïence lorsqu'elle fut importée d'Égypte. Dès le Minoen moyen II, on fabriquait à Knossos des plaquettes de faïence qui s'assemblaient en une sorte de *puzzle* pour former des ensembles décoratifs. Dans les fragments qui nous restent, on distingue les éléments d'une scène de chasse où déjà le paysage apparaît, indiqué par des bouquets de feuillage : les chasseurs, armés de l'arc ou de l'épieu, poursuivent à travers les halliers des chèvres sauvages. Il faut signaler aussi les modèles de maisons qui composaient une mosaïque de la ville de Knossos et grâce auxquels nous connaissons l'aspect inattendu, presque moderne, des façades bourgeoises à cette époque. Une véritable manufacture royale, comparable à celles de Sèvres ou de Copenhague, s'est installée sous l'égide du prince, et dans la période suivante on en voit sortir les étranges statuettes féminines brandissant des serpents, dont l'une, haute de 34 centimètres, est la plus grande statuette minoenne que nous possédions. Ces deux figurines présentent deux attitudes d'ailleurs presque identiques, de la divinité domestique (pl. XX). Elles faisaient partie d'un trésor caché sous le dallage d'une pièce voisine de la salle du Trône ; avec elles, on exhuma de deux profonds caveaux maçonnés tout un mobilier rituel ou votif, où les objets de faïence tenaient une place importante. Cette double représentation de la Déesse aux serpents paraît exceptionnelle dans la sculpture crétoise : les idoles offertes dans l'île de Minos à la vénération des fidèles étaient vouées à un type traditionnel qui n'autorisait qu'un médiocre effort d'imagination. Ici même, on sent bien que l'artiste, tout en variant de l'une à l'autre statuette le costume de la déesse, fut contraint de se conformer à des règles qui exigeaient sans doute l'attitude figée, les seins nus et proéminents, les bras écartés ou tendus en avant, la présence du serpent ou du léopard. Apparitions certes sans antécédent et sans descendance dans l'art crétois, d'ordinaire plus souple et plus vivant ; on reconnaîtra, du moins, que dans son immobilité rituelle, avec le regard fixe et comme hypnotique des yeux dilatés, et chargée de tous ses attributs magiques, la Déesse aux serpents dut frapper de saisissement ceux qui furent admis à la contempler, vers l'an 1700, dans sa neuve et brillante parure.

C'est avec l'ivoire que la sculpture crétoise traduisit ses inspirations les plus délicates. Malheureusement ces figurines fragiles n'ont que très rarement survécu à la ruine des palais ou des maisons qui les abritaient. On a cependant

retrouvé à Palaikastro deux statuettes de petits garçons nus, l'un assis, l'autre debout : les Crétois n'étaient donc pas insensibles au charme de l'enfance. Si l'on songe que leurs lointains héritiers, les Grecs de l'époque classique, n'en furent touchés qu'au déclin de leur art, on sentira toute la valeur du témoignage que nous apportent sur l'âme minoenne ces deux menues figurines. Le spécimen le plus achevé de la sculpture en ivoire vient du palais de Knossos (pl. XXI) : l'attitude singulière reproduite par l'artiste a donné d'abord à penser qu'il s'agissait d'un plongeur ; la supposition n'était pas invraisemblable puisqu'on a reconnu des nageurs en pleine action sur un vase en argent de Mycènes et sur les fragments d'une dague en bronze de Vaphio incrustée d'argent niellé. En réalité, l'athlète en ivoire de Knossos s'adonnait à un autre sport : c'est un acrobate, sauteur de taureau. Il faisait partie d'un groupe dont l'autre protagoniste, le taureau, a disparu et qui représentait le moment le plus émouvant de la course, quand le torero prend appui sur les cornes de la bête et la franchit d'un bond, — sujet maintes fois repris par les artistes minoens. Le corps nerveux de l'acrobate inscrit dans le ciel où il est un instant suspendu une silhouette rapide et brisée comme un éclair; le bras gauche, qui est la seule partie de ce corps d'ivoire dont l'épiderme soit intact, est ciselé avec une vérité et une précision étonnantes, les veines même, gonflées par l'effort, y sont exactement indiquées. L'étirement irréel, mais si suggestif, des proportions est évidemment calculé ; il se justifie par la sensation qu'il donne de vitesse et de légèreté. Mais il trahit par ailleurs — l'étude des fresques nous en assure — une évolution du goût qu'ont connue toutes les grandes civilisations artistiques. Lorsqu'on est las d'une esthétique où l'équilibre et la plénitude des formes composent une harmonie raisonnée, le raffinement des mœurs exige unidéal nouveau et la recherche de l'élégance se traduit alors par l'allongement des formes. L'Égypte de la XVIII^e^ dynastie — c'est à peu près de cette époque que date notre ivoire — a fait cette expérience, de même que la Grèce du IV^e^ siècle, douze cents ans plus tard. Il y a là comme un désir de rajeunissement, par quoi se rend sensible l'approche du déclin.

A en juger par le nombre et la qualité des statuettes qui ont été retrouvées, le bronze était pour les Minoens une matière moins précieuse que la faïence ou l'ivoire. Si nous n'avons pas en bronze l'équivalent de la *Déesse aux serpents* ou de l'*Acrobate* de Knossos, quelques statuettes de la bonne époque (Minoen

moyen III — Minoen récent I) viennent heureusement témoigner de la variété des types et des attitudes dont se sont inspirés les artistes crétois. Si l'exécution manque de finesse, le mouvement est justement noté. Bien différente des déesses aux serpents religieusement figées dans leur robe éclatante, la « *Bayadère* » du Musée de Berlin plie sans grâce, mais non sans souplesse, un buste trop lourd (pl. XXII). Quant au type viril, tandis que l'*Adorant* de Tylissos (pl. XXII) évoque, comme on l'a dit, la silhouette du *Cheikh el Beled* du Musée du Caire, aucune figurine n'est plus crétoise que le *Joueur de flûte* du Musée de Leyde avec sa sveltesse musclée et la courbe des reins cambrés qui rappellent le dessin de l'acrobate en ivoire (pl. XXI).

Ainsi, la sculpture en ronde-bosse paraît s'être confinée en Crète dans des limites assez étroites ; elle n'a guère produit que des idoles pour les petites chapelles des palais avec des figurines d'adorants. Le groupe en ivoire de la tauromachie est une exception ; elle s'explique, il est vrai, quand on examine les chefs-d'œuvre de la sculpture en relief. C'est par le relief, en effet, que le génie plastique des Crétois a trouvé le moyen de s'exprimer complètement. Cette technique, qu'ils n'ont connue qu'assez tard, les plaquettes de faïence du Minoen moyen II la montrent à ses débuts, et on la voit se dégager lentement de la décoration peinte : le relief est encore très faible dans les premiers spécimens et les effets de couleur y jouent le rôle principal. Un siècle plus tard, on atteint la perfection du genre. Dans le trésor sacré de la déesse domestique figuraient, à côté des deux idoles aux serpents, deux admirables plaquettes découpées : chèvre et vache allaitant leurs petits (pl. XXIII). Ces jolis groupes accusent la prédilection de l'art crétois pour les attitudes souples et les inflexions vivantes ; le dessin, tout en courbes onduleuses, s'allie à une harmonie de brun, de vert pâle et de gris délicats. Qui ne serait touché du charme idyllique de ces petits tableaux et de leur naturel exquis ? Jamais, sans doute, ce thème qu'ont indéfiniment répété tous les arts orientaux ne fut traité avec plus de sentiment. Au pieux symbole de la maternité animale s'ajoute ici la sympathie naturelle qu'éprouvaient les Crétois pour les bêtes familières, — sympathie que révèlent, dès le Minoen ancien, le couvercle au lévrier de Mochlos ou le cachet à la colombe de Koumasa, et sans laquelle il n'est point de véritable œuvre d'art.

Où l'on voit que les artistes minoens ne sentent plus le besoin de la couleur

pour animer le relief et qu'ils sont assez sûrs de leur technique pour s'attaquer aux sujets les plus difficiles, c'est en étudiant les trois vases en stéatite noire de Hagia-Triada. Documents certes inappréciables sur la vie en Crète à l'époque la plus brillante de la civilisation minoenne, mais aussi œuvres d'art singulièrement attachantes. Le plus grand de ces vases, un rhyton en forme de cornet, haut de 47 centimètres, est divisé en quatre zones : la seconde est réservée aux populaires taureaux de course sur lesquels s'enlèvent des acrobates ; les trois autres zones présentent les phases d'un multiple et fougueux pugilat. Penchés en avant vers l'adversaire, ployés pour une feinte ou redressés pour une riposte, mêlés deux à deux dans le corps à corps, écroulés ou pirouettant, les athlètes sont presque tous coiffés du casque ; mais parmi eux se distinguent, solidement campés sur leurs longues jambes, les quatre jeunes vainqueurs de la zone inférieure, beaux comme des héros de légende, la tête nue et les longs cheveux au vent (pl. XXIV). A côté de ces images frémissantes, où les instantanés de la lutte tournent autour du vase comme des dessins animés, voici, sur un élégant gobelet à pied débordant, trois soldats et un officier, figés au garde à vous, sous le regard du prince immobile ; mais cette immobilité est aussi vivante que la violente animation qui règne dans les jeux figurés sur le grand rython. Une impression de force disciplinée se dégage de cette « prise d'armes » bien qu'elle soit réduite à ses éléments essentiels. Des trois soldats, on ne voit que la tête nue dépassant les énormes boucliers en cuir de bœuf ; mais comme le « garde à vous » soumis de l'officier au port d'armes diffère de l'attitude hautaine du jeune chef prenant le commandement de sa troupe (pl. XXV) ! C'est une autre note encore qu'apporte le troisième vase, avec un accent plus vibrant et plus mystérieux. La partie inférieure de ce rhyton ovale n'a pas été retrouvée, mais le principal, heureusement, subsiste puisque seules les jambes des personnages sont coupées à partir du genou (pl. XXVI). Sont-ce des guerriers, des moissonneurs ou des gauleurs d'olives ? Il n'importe guère pour qui prend un pur plaisir d'art à ce spectacle énigmatique. En tête marche le chef vêtu d'une casaque rituelle à franges, la tête nue, un long sceptre sur l'épaule droite ; un premier peloton le suit, séparé du gros de la troupe par un chœur de chanteurs que mène un joueur de sistre. Entraînée par cette musique véhémente, la procession défile allègrement, deux à deux et par rang de taille, au pas cadencé. Il faudrait analyser

dans le détail toute cette scène pour entrevoir le secret du rythme qui l'anime : uniformité de la tenue, simultanéité des mouvements ; — mais il n'y a pas deux têtes ni deux torses placés ni dessinés de même façon et la variété des attitudes est indiquée avec une finesse de touche infaillible. Notons seulement les traits les plus piquants : tandis que ses camarades défilent en silence, impassibles ou souriant à peine, le dernier homme du peloton de tête, emporté par le son du sistre qui vibre à ses oreilles en scandant la marche, ouvre la bouche pour fredonner le refrain ; dans les derniers rangs de la troupe, un maladroit vient de tomber et se retient à la jambe de l'homme qui le précède ; celui-ci se retourne et crie, tandis que le voisin presse le pas pour signaler à d'autres l'incident comique. On reconnaît dans cet épisode, comme aussi dans la déformation caricaturale des figures des chanteurs, l'humour crétois, déjà en éveil dès le Minoen ancien ; mais, soulevé ici par le rythme d'ensemble, il n'en rompt pas le vivant équilibre. Il y a peu de chefs-d'œuvre, surtout de si petites dimensions, qui évoquent avec une telle force l'âme d'un peuple disparu.

La photographie déforme malheureusement ces reliefs et ne permet pas d'apprécier l'habileté technique que suppose l'adaptation de tels sujets à la surface évasée ou bombée des vases qu'ils décorent. L'anatomie de ces corps presque nus n'est pas parfaite, il est vrai : outre l'allongement excessif des proportions, la minceur de la taille contraste avec la largeur des épaules ; il faut signaler aussi la convention, empruntée à l'Orient, d'après laquelle les personnages des reliefs, comme ceux des fresques, présentent le plus souvent, avec un torse de face, des jambes et un visage de profil ; mais cette convention ne s'impose pas comme une règle absolue : il arrive fréquemment que le torse soit dessiné de profil ou de trois quarts ; et l'on constate, notamment quand l'attitude figurée n'est pas conventionnelle, un effort vers l'exactitude anatomique qui, à défaut d'un succès complet, marque du moins nettement l'intention de l'artiste.

On ne peut guère séparer des vases crétois à relief les belles pièces d'orfévrerie mycénienne décorées au repoussé, où se décèlent aisément le style et la science du modelé des Minoens. Toutefois, si l'artiste insulaire tient l'outil, il n'est pas toujours maître du choix de son sujet. C'est ainsi que, sur un rhyton en argent de Mycènes, se déroulait une scène que l'on dirait empruntée à l'épo-

pée homérique : une bataille au bord de la mer, sous les murs d'une ville, au haut desquels les femmes des assiégés suivent avec des gestes tragiques les péripéties de la lutte, tandis que de nouveaux combattants arrivent à la nage. L'inspiration militaire se reconnaît ici à la disposition des trois vagues de combattants — frondeurs, archers, lanciers. Malgré le caractère vivant et narratif de la composition, ce rhyton est moins beau que les vases de Hagia-Triada. Par contre, les deux tasses de Vaphio sont peut-être, par la richesse du décor et la beauté de l'exécution, sinon par la nouveauté des modèles, le témoignage le plus séduisant qu'ait livré le hasard des fouilles à la gloire de l'art égéen. L'une des tasses (pl. XXVII) raconte la capture du taureau sauvage : au centre, la grosse bête, prise dans un filet, se débat en mugissant, tandis qu'à droite un autre taureau fuit au galop et qu'un troisième, à gauche, charge les chasseurs ; excellent exemple de cette composition divergente par quoi s'exprime si bien le génie crétois. A ce tableau dramatique, tout en mouvements violents, s'oppose une idylle calme et lente dans la paix des oliviers, — idylle amoureuse de la génisse et du taureau après l'idylle maternelle des faïences de Knossos (pl. XXVIII). Une douceur familière plane sur cette scène ; un taureau s'avance en broutant vers les deux protagonistes, un troisième se laisse mener à la corde. L'influence de la peinture à fresque est sensible dans l'indication du décor : ici s'épanouissent deux oliviers touffus ; là, des palmiers sauvages et des oliviers rabougris poussent à travers le rocher. Le sol sur lequel se meuvent les personnages est représenté, — fait unique jusqu'à présent dans le relief créto-mycénien. Mais, comme partout ailleurs, la perspective est encore rudimentaire ; l'artiste crétois n'a, en effet, réussi à la rendre que dans la tranche d'espace la plus proche, où d'un seul regard il voit les silhouettes se découper les unes sur les autres. Quant aux objets plus éloignés et qui ne sont nettement perçus que si l'œil abandonne, pour les examiner, ceux du premier plan, leur place est fixée par un calcul purement arbitraire. Voyez, par exemple, le petit olivier auquel est attachée l'extrémité du piège à taureaux ; il semble flotter en l'air et n'est là que pour arrêter le filet qui se développe avec une égale invraisemblance, mais logiquement, de bas en haut.

Une nouvelle coupe en or, décorée de même au repoussé, est venue s'ajouter récemment aux trésors d'orfévrerie mycéniens déjà connus. Le décor en est emprunté au répertoire de la céramique : poulpes, dauphins et nautiles nageant

au milieu de coraux et d'algues. Ce motif purement décoratif, mais magnifiquement traité, avait été transposé déjà de la peinture de vases dans le relief, à Knossos, où il servit à orner un rhyton de stéatite. Un très beau poids-étalon de porphyre, pareillement enserré dans les tentacules d'un poulpe, atteste, outre un curieux souci scientifique, le soin que l'on prenait alors à Knossos d'embellir tous les objets qui avaient l'honneur d'appartenir au prince (pl. XXIX).

Les Minoens, qui ne travaillaient volontiers que des pierres tendres ou rares, pour des ouvrages de petites dimensions, ont démontré cependant qu'ils étaient capables de donner carrière, sur de grands espaces, à leurs merveilleuses qualités de sculpteurs. Leurs yeux, sensibles à la beauté des volumes, ne trouvaient pas de satisfaction suffisante aux fresques brossées en teintes plates sur les murs des palais. Ne sachant pas traduire le relief en ombrant leurs peintures, ils imaginèrent de modeler leurs fresques, de même qu'ils avaient peint dès longtemps déjà leurs figurines. Cette technique nouvelle, dont la création ne remonte sans doute pas plus haut que le XVII^e^ siècle, donne ses chefs-d'œuvre cent ans plus tard. C'est l'époque des vases en stéatite de Hagia-Triada, comme le montre, au premier coup d'œil, l'analogie des attitudes et des sujets. Les personnages se détachaient en grandeur naturelle sur un fond identique à celui des fresques avec des motifs décoratifs tels que des fleurs et des papillons. Nous verrons au chapitre suivant quelle place prenaient ces grands reliefs peints dans la décoration du palais de Knossos. Mais il convient ici de mettre en regard des précieux petits vases que nous venons d'étudier ces superbes morceaux de sculpture monumentale que sont le *Prince aux fleurs de lis* et la *Tête de taureau mugissant.* Le jeune prince — le prêtre-roi, comme l'appelle Evans — se présente à l'égyptienne, le torse de face, la tête et les jambes de profil, en marche vers la gauche. Le corps est d'une couleur jaune ambrée, les cheveux, le collier, les bracelets, le pagne, également peints, se détachent en tons plus vifs. La musculature est traitée par larges plans ; mais de délicates transitions font glisser sur le torse et sur les membres de longues ombres nuancées. S'il reste quelque inexactitude dans le dessin de la main ou de l'avant-bras, l'ensemble est vrai, et surtout l'artiste a indiqué avec une sobre énergie le gonflement des muscles du bras et de la poitrine (pl. XXX). Il y a peut-être plus de vérité encore et, en tout cas, une vie plus intense dans la tête de taureau

qui, seule, subsiste intacte d'une grande composition qui accueillait le visiteur à l'entrée Nord du palais. Le sujet était probablement analogue à celui que représentent plusieurs intailles de la même époque : c'est le groupe du lion et du taureau, motif fréquemment répété dans les arts orientaux. Mais quel rajeunissement du vieux thème symbolique, si l'on en juge par la manière dont le modeleur de Knossos à rendu l'angoisse de la bête impuissante, gémissant sous les griffes du fauve ! C'est le chef-d'œuvre de l'art animalier en Crète (pl. XXXI).

Les céramistes de la Grèce propre et des Cyclades ont aimé, comme ceux de la Crète, à modeler des vases imitant des formes animales. Mais ils n'ont pas su animer cette plastique rudimentaire par une observation attentive de leurs modèles. Les idoles barbares de la Troade, les figures grossières de la Thessalie, ne méritent pas de retenir l'attention de l'amateur d'art.

Cependant, dès le troisième millénaire on commençait à tailler le marbre blanc dans les Cyclades ; mais on n'en sut tirer que des vases mal équilibrés et des statuettes féminines anguleuses et plates, d'un dessin géométrique très simplifié (pl. XXXII). Ces statuettes connurent pourtant sur le continent, et même en Crète, une vogue que justifient dans une certaine mesure une belle matière, des lignes nettes et des proportions assez justes. Il est vrai qu'à côté du type féminin debout, qui ne montre quelque velléité de s'animer qu'en détachant l'une de l'autre des jambes d'abord collées ensemble, deux ou trois figurines apportent une note plus originale ; tels les musiciens de Kéros : joueur de harpe assis sur une chaise à dossier découpé (pl. XXXII) et tibicine debout soufflant dans une double flûte. Reconnaissons aussi que les sculpteurs des Cyclades firent preuve, dans leur inexpérience, d'une audace inconnue des Crétois en exécutant jusqu'à plus de la moitié de la grandeur naturelle des agrandissements du schéma puéril qui leur servait à figurer le corps féminin. Ils ont même taillé à part des têtes où se marque un progrès : sous le nez qui, seul, dans les statuettes donnait au visage quelque apparence humaine, un segment de cercle s'inscrit pour désigner la bouche, et des protubérances aplaties font office d'oreilles (pl. XXXIII). La vie n'anime pas encore ce visage incomplet ; et cependant son impassibilité, qui se refuse à révéler les secrets d'un âge disparu, plaît mieux à notre lassitude que les effets calculés d'un art trop savant. Mais n'oublions pas que si le sculpteur cycla-

dique n'a pas poussé plus loin son ébauche, c'est par inexpérience et non point par une recherche voulue de simplification.

L'acharnement de ces artisans primitifs contre une matière rebelle et admirée aurait peut-être abouti à de plus heureuses réussites si la prospérité des îles n'avait été à peu près ruinée vers le début du deuxième millénaire. Quelques siècles plus tard, les Mycéniens reprendront à leur compte l'ambition de tailler dans la pierre des effigies de grandes dimensions. Ils eurent la chance de pouvoir profiter de la leçon des Crétois. Certes leurs premiers essais sont encore barbares ; pourtant, en étudiant les stèles funéraires et les masques d'or découverts dans l'enceinte des tombes royales sur l'acropole de Mycènes, on suit leurs progrès pas à pas. Devenus familiers avec les chefs-d'œuvre de la Crète, ils apprennent à mieux voir et acquièrent un sens plus exact des proportions. Le masque d'or, où Schliemann voulait reconnaître Agamemnon (pl. XXXIV), est incontestablement supérieur aux trois autres : les traits du visage ont presque trouvé leur harmonie ; le nez droit et la bouche assez finement dessinée donnent un cachet personnel à cette royale figure. Aussi ne s'étonne-t-on pas qu'un imagier mycénien ait été capable de modeler dans le stuc, vers la même époque, une tête qu'il peignit ensuite, appliquant à la ronde-bosse la technique crétoise du relief monumental. Que l'on compare cette tête, imparfaite encore, mais si vivante, avec la tête cycladique, — sa voisine sur la planche XXXIII, — et l'on comprendra tout ce que l'art proprement mycénien dut à l'enseignement qu'il reçut de la Crète. Il arriva même, quand la puissance mycénienne atteignit son apogée et que Minos eut définitivement succombé, que les Achéens ne parurent pas indignes de tenir la place qu'ils avaient prise par violence. De même, la Rome d'Auguste devait rivaliser avec l'Athènes de Périclès. Mais les sculpteurs de Mycènes, s'ils voient plus grand que leurs maîtres, s'inspirent étroitement des motifs que ceux-ci avaient créés. La seule grande sculpture mycénienne qui subsiste à peu près intacte, celle qui a donné son nom à la *Porte aux lionnes* (pl. XXXV), rappelle par la densité et l'équilibre des masses, les meilleurs reliefs minoens. Aussi bien n'est-ce pas seulement le style qui vient de Crète, mais avec lui tous les éléments de ce chef-d'œuvre mycénien : la colonne et l'autel qui la porte, les lionnes et l'ordonnance même de la composition. Il reste à la gloire de Mycènes d'avoir fait sien ce blason magnifique en l'inscrivant dans la pierre dure assez fortement pour braver les siècles.

Par ailleurs, la sculpture de petites dimensions continue la tradition minoenne et donne des œuvres fines et expressives, par exemple la tête en marbre d'Amorgos, les têtes casquées en ivoire de Mycènes et de Spata. Mais, vivant sur un passé d'emprunt, incapable de renouveler les formes et les idées nées en Crète et nourries pendant plusieurs siècles par une civilisation raffinée, la plastique mycénienne régresse bientôt avec rapidité. En Crète même, où les nouveaux venus ont implanté leur pouvoir et leur race, l'art végète misérablement au milieu des ruines. Des modeleurs sans goût et sans expérience fabriquent en grande quantité, pour les sanctuaires et pour les grottes sacrées, des terres cuites votives. Mais quelle décadence dans l'art animalier ! Les *Taureaux* et le petit *Cheval bâté* trouvés à Phaistos (pl. XXXVI) ne valent même pas les vases plastiques les plus rudimentaires du Minoen ancien. C'est à peine si dans cette production industrielle quelques spécimens échappent à la règle de la laideur banale, tel l'*Ours* de Syros, ébauche amusante d'une bonne grosse bête inconnue des vieux maîtres égéens (pl. XXXVI).

La figure humaine n'est pas mieux traitée, tant s'en faut. Avec ses gros yeux ronds, son menton pointu, son nez prodigieux, le « *Seigneur d'Asiné* » (pl. XXXVII) n'est, hélas ! qu'une caricature involontairement comique du dieu qui deviendra le Zeus de Phidias. Et sans parler des innombrables idoles mycéniennes aux bras levés, bien plus schématiques que les plus anciennes statuettes des Cyclades, les grossières déesses de terre cuite qu'on adore à Knossos ou à Gournia vers le XIV^e^ siècle, ne ressemblent plus que par quelques-uns de leurs attributs aux faïences du XVII^e^ siècle. Il est vrai qu'en l'absence de documents analogues datant de la belle époque, on accueille tout de même avec reconnaissance la *Ronde de danseuses* de Palaikastro, réglée par une joueuse de harpe (pl. XXXVII), — non sans regretter le temps où sur la colline voisine les vieux Minoens jetaient dans le feu sacré des figurines pittoresques et vivantes.

CHAPITRE III

LA PEINTURE

Dès le Minoen ancien les parois des maisons crétoises étaient tapissées de stuc rouge ; cette couleur servira de fond aux premières fresques. Les décorations murales commencèrent par emprunter à la céramique ses motifs et ses tons ; mais les peintres conquirent très vite leur indépendance.

Suivant l'exemple des ciseleurs d'intailles, qui reproduisaient dans le champ minuscule de leurs gemmes des scènes de la vie courante, leurs panneaux furent de vastes baies ouvertes sur la nature proche. Dès le XIX^e^ siècle, un peintre de Knossos projette sur un fond rouge l'ombre bleue d'un jeune homme cueillant des fleurs de safran parmi les rochers (pl. XXXVIII) ; par une convention curieuse l'artiste a peint, renversés au-dessus du personnage, les bouquets placés à sa droite. Dans la suite, les paysages montagneux seront indiqués, de la même manière, par une ligne de rochers suspendus. Il ne faut pas chercher dans ce procédé naïf un effet de perspective : sur une paroi abrupte, qui est l'ordinaire toile de fond du décor crétois, les objets se présentent normalement les uns au-dessus des autres, de sorte que la surface verticale de la fresque n'a qu'à s'appliquer en quelque sorte sur le paysage lui-même. Quand il voudra représenter des personnages se mouvant sur un sol horizontal, le peintre se contentera de projeter sur des bandes de couleurs vives les silhouettes qui se dressent au premier plan. Et cela s'explique tout naturellement par la technique même de cette peinture, qui ne se sert que de teintes plates. Comme on l'a vu, pour donner du relief à ses figures, il ne songera pas à les ombrer, — sinon dans les derniers beaux jours du palais de Knossos, — il les détachera du fond en les modelant. Jamais il n'essaiera de représenter, comme l'ont fait les sculpteurs des vases à reliefs, plusieurs tranches d'espace se découpant les unes sur les autres.

Les principales teintes employées dans la fresque du *Cueilleur de safran* — rouge, bleu et blanc — sont à peu près celles dont usait la céramique polychrome. Un détail montre bien l'indépendance des artistes crétois à l'égard

des conventions, par quoi ils se distinguent de leurs contemporains égyptiens : c'est la couleur du corps, presque entièrement nu, du cueilleur de safran. La convention adoptée au cours de la période précédente commandait le rouge ; mais c'était le ton indiqué par l'usage pour le fond de la fresque. Le peintre n'a pas cherché pour son personnage une nuance voisine ; il est allé, par instinct de coloriste, à la couleur complémentaire, un bleu vert, évidemment invraisemblable, mais si joliment décoratif. Ainsi, dès le début, les Crétois ont conçu la fresque comme un frais décor sans profondeur ; ils se sont laissés guider dans le choix des couleurs par le goût des contrastes harmonieux plus que par le souci de reproduire les teintes réelles des choses.

Au reste, la technique de cette peinture à fresque exigeait une exécution rapide. Les couleurs étaient appliquées à la détrempe sur le stuc encore humide. D'où le charme incomparable de ces compositions, surtout de celles de la belle époque (XVII^e^-XVI^e^ siècles). On sent que l'artiste travaille de verve, qu'il prodigue, dans l'excitation d'un labeur fébrile, toutes les ressources de son imagination, mais d'une imagination nourrie de l'étude et de l'amour de la nature.

Sur les murs d'une salle, à Hagia-Triada, on voit se dérouler des scènes presque entièrement empruntées à la montagne toute proche (pl. XXXIX). L'incendie qui détruisit la villa en a terni les couleurs, qui se tiennent entre gris et brun. Dans ces fresques pittoresques, le paysage « vertical » se prête admirablement aux variations décoratives ; les rochers, sillonnés de veines capricieuses, profilent sur un fond pâle leurs silhouettes bizarres ; des grappes de lierre fleuri s'y suspendent, y entremêlent leurs tiges, les parcourent en tous sens. La fantaisie du peintre ne se contente pas de la flore réelle. A côté du crocus ou du lis, d'étranges composées, prenant de ce dernier les longues feuilles aiguës, épanouissent un éventail de fins pétales violacés. De même, c'est un oiseau inconnu en Crète, et sans doute imaginaire, une sorte de faisan pourpré que guette un chat sauvage derrière un buisson. Ainsi l'irréel se mêle au réel en un délicat accord, propice au délassement et au rêve. La fantaisie ne blesse même point la vraisemblance : rien de plus naturel que la pose de l'élégant oiseau à qui la convoitise du souple félin donne une dramatique authenticité. Et voici dans la maison des fresques, à Knossos, d'autres merveilles (pl. XL) : des singes bleus cueillent des tiges de papyrus ou des roseaux fleuris de fleurs étranges, pareilles à des papillons, au milieu de rochers multicolores semés de touffes

d'iris et de crocus. Ailleurs, un oiseau bleu soulève à demi ses ailes dans un décor de rêve : le fond, découpé en larges bandes ondulées, irrégulières, est alternativement, blanc, rouge ou bleu ; la forme des églantines et des iris est heureusement simplifiée : l'iris est tantôt mauve, tantôt bleu ; et toutes ces fleurs, réelles ou imaginaires, se haussent ou s'inclinent vers l'oiseau merveilleux, — exemple unique parmi ces panneaux décoratifs d'une composition convergente. L'attention malgré la variété des motifs se porte naturellement vers l'oiseau comme les parfums de toutes les fleurs qui l'entourent ; serait-il trop hardi de voir dans cet hommage naïf et délicat une manière de thème symbolique et comme l'illustration anticipée de la féerie de Maeterlinck ?

Ordinairement — on l'a vu à propos des gobelets de Vaphio — la composition en Crète est, au contraire, divergente ; le mouvement de la scène figurée déborde le cadre qui lui est imposé. C'est que le Crétois est essentiellement un peintre de la vie, et la vie, ainsi que Claude Monet le disait de la lumière, n'a pas de limites. Dans la peinture à fresque, il arrive que le peintre, emporté par sa fougue, empiète sur la bordure qui encadre le panneau, par exemple pour prolonger l'arête des rochers qu'escalade un singe bleu ou pour donner toute sa longueur à la corne d'un taureau.

Ce dédain des règles rigides et des conventions, un génie sensible aux aspects changeants de la nature, la rapidité de certaines notations, un coloris à la fois vif et nuancé, apparentent les artistes crétois à nos peintres impressionnistes. Mais, d'autre part, leur sens décoratif raffiné, joint à une sympathie naïve et profonde pour les animaux et les plantes explique qu'ils se soient complus dans le dessin minutieux de certains détails : tête de singe intelligente et fine, silhouette fragile de l'iris, pur contour des lis blancs couronnés d'étamines d'or.

La même harmonie originale, le même amour de la nature vivante soutiennent et animent des tableaux pareils à des vues d'aquarium. A Knossos, dans l'appartement privé de la reine, des dauphins et des dorades s'ébattent sur un large panneau (pl. XLI). A Phylacopi, dans l'île de Milo, le poisson volant, merveille des rivages insulaires, a encore mieux inspiré un peintre envoyé sans doute de Knossos pour décorer le palais d'un prince vassal de Minos : bleu avec des ailes jaune pâle, il se joue près des rochers tantôt descendant vers les profon-

deurs, planant au-dessus des flots ou s'élançant vers la surface pour un vol nouveau dans le bouillonnement de l'écume (pl. XLI).

On ne saurait s'étonner que le renom des peintres crétois se soit, dès la fin du XVII^e siècle, propagé hors de Crète, puisqu'en Crète même le goût des fresques était alors largement répandu : la « maison des fresques » récemment découverte par Sir Arthur Evans n'était, selon le mot de l'illustre savant anglais, que la demeure d'un « petit bourgeois ». D'autre part, outre que la technique même de cette peinture exigeait, comme nous l'avons dit, une exécution rapide, on en vint, pour aller plus vite encore, à répéter mécaniquement, comme sur nos papiers d'ameublement, certains motifs : des bouquets de crocus ou bien un groupe de perdrix rouges alternant avec une huppe jaune.

Le roi, pour son palais, se montrait plus difficile. Dès le Minoen moyen III, les halls et les salons de réception sont décorés de fresques qui reproduisent des cérémonies et des jeux. Tantôt les figures atteignent presque la grandeur naturelle ; tantôt, pour les multiplier, on les a réduites pour le moins au dixième de leur taille ; c'est la fresque-miniature. Quelques fragments, provenant sans doute des grands salons du premier étage, nous font assister aux débuts de cette seconde manière. Sur l'un d'eux on distingue une véritable grappe de têtes humaines, aux yeux brillants, silhouettées d'une touche rapide et tendues toutes dans la même direction ; peut-être regardaient-elles des acrobates jouant dangereusement avec un taureau, — sujet traité d'ailleurs sur un panneau voisin et bien souvent répété. Des façades, ornées de portiques ou percées de baies, meublaient le fond de ces tableaux ; elles indiquent qu'il faut situer le spectacle dans la cour centrale ou sur l'esplanade extérieure du palais.

Dans la période suivante, on diminue encore les proportions des architectures et des personnages ; de ceux-ci même on ne voit, sauf quelques exceptions, que les visages. Ce procédé d'abréviation part d'une intention très nette : les têtes sans corps sont celles de la foule anonyme dont le moutonnement déferle aux pieds des grandes dames, princesses ou prêtresses, installées soit à l'ombre d'oliviers touffus si l'on célèbre le culte dans la campagne, soit dans de larges baies placées près du sanctuaire si la cérémonie a lieu dans la cour du palais.

Ces tableaux, fête rustique et fête au palais, ont, comme on le voit, un caractère religieux ; mais ils ne sont pas pour autant privés de mouvement et

d'animation; nous y retrouvons l'esprit et la gaieté qui circulent dans la procession des moissonneurs sur le vase de Hagia-Triada. Il est probable que les fêtes minoennes avaient un peu l'aspect des panégyries qui assemblent de nos jours, pour la Saint-Élie, par exemple, ou la Sainte-Pélagie, une foule bigarrée et joyeuse autour d'une petite chapelle du rivage ou de la montagne. Dans le panneau de la *Fête rustique*, un groupe de jeunes femmes exécute une de ces danses rituelles dont la tradition grecque avait conservé le souvenir : Homère décrit un pas savant que l'on dansait à Knossos et dont Vulcain avait ciselé les différentes figures sur le bouclier d'Achille; il était pareil, dit-il, « à celui que sculpta Dédale pour le plaisir d'Ariane à la belle chevelure ». Une meilleure illustration du passage homérique nous est fournie par un fragment de fresque qui provient de l'appartement de la reine et sur lequel est finement dessiné le buste d'une danseuse ; elle ne porte pas la souple tunique ionienne, comme le veut Homère, mais un boléro brodé, et le bras droit étendu, la main gauche sur la poitrine, elle tourne si rapidement que les longs cheveux flottent à hauteur des épaules (pl. XLII).

De belles dames étaient, à Knossos, l'indispensable ornement de tous les tableaux consacrés à des cérémonies populaires — hommage rendu par le peintre à la reine, qui était en même temps grande-prêtresse et à ses dames de compagnie : bien placées pour voir et pour être vues, elles échangent leurs impressions sur le spectacle qui leur est offert. L'une d'entre elles a un profil si amusant, avec son nez retroussé et son œil immense ; ses frisons, son grand nœud, et son ample corsage étaient d'une actualité si piquante lorsqu'elle revit le jour aux environs de l'année 1900, qu'on lui donna tout de suite le nom qui lui est resté : « *La Parisienne* » (pl. XLII).

Des fresques du second groupe, où ne figuraient que des personnages de grandeur naturelle, il reste d'importants morceaux qui datent du Minoen récent I et quelques beaux fragments, malheureusement très mutilés de l'époque antérieure. Avec ces derniers on a pu reconstituer un groupe de trois *Dames en bleu*, couvertes de bijoux et de broderies. Suivant une technique nouvelle, ces figures, dont les chairs blanches se détachent à peine sur un fond clair, étaient cernées d'un trait léger et sûr qui détaille en outre minutieusement tous les motifs de la parure. Le dessin des bras et des mains — d'une main surtout, dont les doigts jouent avec un collier de perles — fait songer, par son élé-

gante pureté, à celui des beaux lécythes attiques du v^e^ siècle ou encore aux gravures sur marbre d'Herculanum. Cet art raffiné est bien de l'époque où l'on reconstruisait sur un plan nouveau les appartements de la reine, — expression suprême d'une architecture ingénieuse et savante.

Dans la période suivante, les grandes fresques furent exclusivement consacrées à la glorification du roi. Nous sommes au début du XVI^e^ siècle. Minos vient de repousser le premier assaut des Mycéniens, avec qui, sans doute, il a conclu un traité avantageux. Des relations de plus en plus fréquentes rapprochent la Crète de l'Égypte ; le prince de Knossos, enivré de sa gloire et de ses richesses, se sent devenir un dieu et veut rivaliser de magnificence avec les pharaons. Pour la première fois, une contrainte va peser sur l'art crétois. Les peintres ne pourront plus s'abandonner à leur inspiration ; des sujets leur seront imposés ; une raideur officielle fera tendre la jambe et bomber le torse au prince lui-même comme aux dignitaires et aux porteurs d'offrandes qui alternent, dans les cortèges solennels, avec les prêtresses et les musiciens en longue robe. Bien que la plus grande partie de ces fresques égyptisantes ait été détruite avec les murs qui les portaient, Sir Arthur Evans a réussi néanmoins à en reconstituer l'aspect général. Une longue procession de figures solennelles, qui évoque par l'analogie et le développement du sujet la frise des Panathénées, accompagnait le visiteur depuis l'entrée Ouest du palais, tout au long d'un corridor qui contournait l'aile Ouest par le Sud pour aboutir soit à la cour centrale, soit, par un majestueux propylée et un grand escalier, dans les salles de réception du premier étage. Cette fresque déroulait ses deux zones superposées sur cinquante-six mètres de parcours, — ce qui suppose, pour les deux parois du corridor, un défilé de plus de cinq cents personnages. Et la même imposante décoration se répétait vraisemblablement au premier étage. La figure la mieux conservée est celle d'un *Porteur de vase* (pl. XLIII). Le corps est peint en rouge, suivant la convention adoptée en général pour les figures masculines depuis le Minoen moyen I. Le fin visage au nez droit se détache, ainsi que le torse, sur un fond jaune ambré, interrompu, à hauteur de la ceinture, par une large bande ondulée, peinte en bleu clair.

Un autre témoignage touchant la solennité des cérémonies minoennes à cette époque nous vient de la nécropole de Hagia-Triada : ce sont les scènes peintes, suivant un procédé analogue à celui de la fresque, sur les côtés d'un

sarcophage ; elles reproduisent trois rites du culte funéraire : le sacrifice du taureau, les libations, et l'offrande au mort. Le nombre et la hauteur des figures sont forcément très réduits, à cause des dimensions des panneaux ; mais il faut les multiplier, puisque le défunt, symboliquement dressé devant son tombeau, est un prince déifié à qui l'on rend des honneurs à la fois humains et divins. On reconnaît ici les personnages qui défilaient le long du « corridor de la *Procession* » : prêtresses, musiciens, porteurs d'offrandes, vêtus de longues tuniques brodées ou de robes de peaux de bêtes. Sur les petits côtés, un char attelé de griffons et un char attelé de chevaux représentent les éléments du cortège qui accompagne le nouveau dieu vers l'Élysée (pl. XLIV et XLV).

Au Minoen récent II, dans le brillant crépuscule de Knossos, apparaît un style nouveau. Il est illustré par une scène de tauromachie, — sujet rebattu que l'auteur de ce tableau a curieusement rajeuni (pl. XLVI). On ne peut plus parler devant cette fresque ni de naturalisme, car visiblement le peintre ne cherche pas à reproduire ses modèles le plus exactement possible, ni d'impressionnisme, car l'atmosphère qui enveloppe le drame n'est suggérée ici par aucun détail, si mince soit-il. C'est le dernier effort de l'art crétois vers une « écriture » purement décorative, comme on dit aujourd'hui, et il faut avouer que l'expression s'applique assez bien à cette forme d'art dépouillée et abstraite. Trois personnages seulement, outre le taureau, trois acrobates : un homme et deux femmes sur un fond bleu uni. Le corps du toréador décrit au-dessus de la bête bondissante une courbe d'une impossible élégance. A droite, une jeune femme tend les bras avec grâce pour recevoir son compagnon, tandis qu'à gauche une autre commence de se rétablir, sans effort apparent, sur une corne du taureau. Toutes deux sont vêtues du pagne masculin. L'allongement excessif des corps, y compris celui du taureau, révèle ici, outre une modification de l'esthétique déjà sensible dans l'acrobate en ivoire, un parti pris de stylisation qu'accuse l'ensemble du dessin, l'arabesque savamment construite par le peintre. Le tableau tout entier traduit décorativement l'idée de *corrida* plutôt qu'il ne décrit une course réelle. Sans doute le thème dramatique est conforme à la conception crétoise habituelle : il se compose de deux mouvements divergents — le bondissement du taureau vers la gauche, la culbute en sens inverse de l'acrobate, — mais qui viennent buter de part et d'autre sur les longues et nettes silhouettes blanches des deux femmes encadrant le motif

central. Voici donc une composition non seulement bien équilibrée, mais encore volontairement limitée. Le danger, pour les artistes crétois — on en sent la menace dans ce charmant panneau, — était que, devenus trop habiles, lis perdissent contact avec la nature ; l'action personnelle des princes de Knossos, dont témoignent, dès la fin de l'époque précédente, le sujet et la composition de la fresque de la *Procession*, hâta sans doute cette échéance qui menace toutes les grandes civilisations artistiques.

Avant la catastrophe qui enleva aux Minoens la responsabilité d'une décadence vers laquelle ils s'acheminaient, les peintres crétois eurent encore le temps d'essayer un procédé qui, généralisé et appliqué à des sujets plus vivants, eût révolutionné la peinture. Le contour des griffons couchants qui décoraient la salle du trône, est, par endroits, bordé à l'intérieur d'un grisé de fines hachures : on a voulu évidemment indiquer le relief par un procédé purement graphique. Malheureusement, cet exemple ne fut pas suivi par les Mycéniens quand ils entreprirent, peu après, de donner à l'art crétois une suite digne de leurs ambitions.

Ils avaient, d'ailleurs commencé, dès le XVI^e^ siècle à orner leurs palais de peintures murales. A Mycènes, à Tirynthe, à Thèbes, les premières fresques mitaient si bien les modèles crétois qu'il faut certainement les attribuer à des artistes venus de Crète. On y trouve, en effet, des sujets religieux dans le style de la fresque-miniature et des paysages agrémentés d'arbustes et d'oiseaux. Mais ils voisinent avec des scènes de chasse où les hommes portent la tunique et les longues javelines achéennes. En tout cas, les maîtres crétois formèrent sur place des élèves puisque, après la chute de Minos, les nouveaux palais mycéniens, celui de Tirynthe en particulier, s'ornent de fresques où se marque l'influence des peintures les plus récentes de Knossos. C'est d'abord une procession de femmes en grand costume qui s'avancent lentement en portant des offrandes: il y a de la finesse encore dans le dessin des visages, mais les bouclettes symétriques des cheveux et le développement anormal de la poitrine sont de fâcheuse nouveautés. Dans les deux sujets préférés : le défilé de chars et la chasse (pl. XLVII), la stylisation se montre beaucoup plus accentuée que dans la tauromachie de Knossos. Les personnages ont une raideur presque caricaturale qui les fait ressembler à ceux que les céramistes dessinaient vers le même temps sur les vases. Le champ est encombré de figures, le paysage se

réduit à quelques motifs symétriques et conventionnels. Les animaux gardent encore la trace de l'hérédité crétoise ; ils savent encore galoper avec vigueur ; mais ils ont perdu leur souplesse : en pleine course, on dirait qu'ils ont l'arrière-train paralysé. Enfin, dans le coloris, la vraisemblance disparaît : les chiens sont marqués de taches bleues ou roses et le feuillage des arbres, bordé d'un ruban jaune, alterne du bleu au rouge. Cet art était-il capable de se renouveler ? On se le demande. En tout cas, l'invasion dorienne n'en laissa rien subsister.

CHAPITRE IV

LES ARTS APPLIQUÉS

I. — Orfévrerie. Damasquinerie. Glyptique.

Les plus belles pièces de l'orfévrerie créto-mycénienne — rhytons de Mycènes, coupes de Vaphio ou de Midéa — appartiennent à la sculpture. Mais elles datent du XVI^e^ siècle et le goût des parures et des armes précieuses, de la vaisselle d'or ou d'argent était déjà, dix siècles plus tôt, largement répandu dans l'Égée. Dès avant l'âge du bronze, on plaçait sur le front des morts, en Grèce et dans les Cyclades, des bandeaux d'argent plus ou moins grossièrement gravés ; en Crète, des diadèmes d'or décorés au repoussé et agrémentés de feuilles et de fleurs délicatement ciselées. Vers la fin du Minoen moyen, les colliers de pierres précieuses s'ornent de pendentifs d'or ou d'argent parmi lesquels on trouve tous les modèles chers aux artistes minoens : poisson, canard, chèvre sauvage, cerf, lion, tête de taureau. Mais c'est à Mycènes, dans les fameuses tombes de l'acropole, que l'on a recueilli, avec des diadèmes et de lourds bijoux indigènes, les plus précieux témoins d'un art raffiné. Les Achéens savaient travailler le métal, et il est certain que beaucoup de ces objets furent fabriqués sur place ; mais les modèles, presque toujours, et souvent les artisans eux-mêmes, venaient de Crète : il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur le

curieux *Autel aux colombes*, par exemple, ou sur les feuilles d'or estampées ou décorées au repoussé : spirales, rosaces, papillons, poulpes ou griffons. N'oublions pas les belles coupes dont les formes variées s'inspirent de la céramique locale, surtout le magnifique calice portant sur ses anses deux minuscules colombes aux ailes éployées (pl. XLVIII).

Entre tous les trésors de Mycènes, et parmi d'autres armes précieuses, les poignards damasquinés brillent d'un éclat incomparable. Comment n'y pas reconnaître la marque du génie minoen ? Sans doute on n'a trouvé en Crète aucun objet du même genre ; mais nous savons que l'on s'y adonnait avec succès aux ouvrages d'incrustation. Dès le début du Minoen moyen les beaux meubles sont marquetés d'ivoire ; au XVII^e siècle, pour l'échiquier royal de Knossos, l'ivoire est associé à l'or, à l'argent, au cristal de roche, à d'autres matières précieuses. On sait, enfin, tout le parti que les sculpteurs ont tiré des incrustations de pierres ou de métaux pour animer leurs créations. Et quoi de plus minoen que les scènes pleines de mouvement qui décorent les poignards de Mycènes, et que rehausse un coloris brillant et délicat, par la combinaison de l'or et de l'argent niellé sur le fond sombre du bronze ? Ces chats sauvages poursuivant des canards au bord d'un ruisseau ne sont-ils pas les frères du joli fauve de Hagia-Triada ? Et nous connaissons aussi, pour les avoir vus sur les fresques de Knossos, les poissons du ruisseau et les papyrus de la rive (pl. XLIX). De même, dans la chasse aux lions — sujet pourtant bien mycénien, — le dessin nerveux, la composition dramatique et décorative, si bien adaptée à la forme de la lame, le mouvement de la scène enfin, rythmé par la marche des chasseurs, les lignes parallèles des javelots, la fuite allongée des lions, décèlent sûrement le style et la main d'un artiste crétois (pl. L).

Si l'on doutait encore de la fécondité du génie minoen, il resterait, avant la céramique, à examiner les intailles. Or, les pierres gravées, les chatons des bagues plus richement ciselés que les pierres, et les empreintes imprimées dans les boulettes d'argile sont en nombre infini. Tous les aspects de la civilisation égéenne se reflètent dans cette glyptique, l'une des plus riches qui soient et peut-être la plus variée.

Les plus anciennes intailles trouvées en Crète portent la marque des influences

orientales qui ont présidé à la formation de l'art minoen. Mais très vite la glyptique parle un langage d'une incontestable originalité. Les combinaisons de signes que l'on distingue sur les empreintes des sceaux traduisent en effet, sous forme d'idéogrammes, des formules religieuses ou magiques : ce sont les premiers monuments de l'écriture et de la littérature crétoises. Pour être aisément accessible, le langage de la glyptique se servit dès l'origine d'images familières qui commencent, dès la fin du troisième millénaire, à prendre un caractère artistique. Bientôt ce sont de véritables scènes déjà pleines de vie, malgré la maladresse du dessin : un homme soulève une énorme jarre ; un autre, assis sous un arbre, joue aux échecs ; une femme, pauvrement vêtue d'une robe unie, retire du four une amphore, tandis que, sur une autre face du même cachet, deux dames en costume de cérémonie adorent un symbole solaire. Ailleurs, on célèbre des fiançailles : un jeune homme, la dague au côté, donne la main à une jeune fille, parée d'une longue robe à volants ; au-dessous, sont figurés les présents du fiancé : quatre vases et un chien dont la valeur est attestée, au revers, par une image fort expressive qui le montre chassant avec son maître, au moment où celui-ci tire un ibex.

Ce premier style naturaliste est arrêté en plein essor par la création d'un système d'écriture hiéroglyphique dont les signes composent, presque dès le début du deuxième millénaire, l'unique ornement des cachets. Heureusement les hiéroglyphes crétois n'étaient pas stylisés et figés au point d'interdire aux ciseleurs de gemmes toute initiative ni la possibilité de confronter les signes avec les objets réels qu'ils figuraient. Or, dans cet abondant répertoire imagé — dont on a dit qu'il était un *epitome* de la civilisation minoenne, — les motifs vivants furent traités avec beaucoup de finesse : tête de chien montrant les dents ou colombe lissant ses plumes (pl. LI).

Les ciseleurs ne perdaient donc pas la main, d'autant moins qu'au Minoen moyen II ils remplacèrent la stéatite par de belles pierres dures. La mode fut alors au cristal de roche, à la cornaline, au jaspe, à l'agate, à l'améthyste. De plus la forme des cachets ne fut jamais aussi soignée : les plus beaux, pourvus d'un anneau, s'évasèrent en forme de corolle à quatre pétales. D'ailleurs les idéogrammes subsistaient à côté des hiéroglyphes, offrant un aliment à la fantaisie des graveurs. Ceux-ci se risquèrent même à buriner des portraits : on a retrouvé à Knossos, imprimés dans l'argile, le profil d'un homme et celui d'un enfant : le « prince et son fils ».

Vers le début du XVIIe siècle, l'écriture se modifia ; elle devint presque purement linéaire et fut privée de tout élément pittoresque. On l'abandonna aux mains des scribes et à leurs tablettes d'argile. Ainsi libéré, le domaine de la glyptique s'élargit dès lors indéfiniment. Plus morcelé, mais aussi plus vaste que celui même de la peinture à fresque, il permet d'évoquer tout un monde disparu, réel et imaginaire.

Le paysage est souvent indiqué, surtout dans les scènes religieuses ; parfois même il tient lieu de sujet : une haie de cyprès courbés par le vent du Nord. Les animaux sont bien plus vivants qu'à l époque précédente : la chèvre et le taureau d'abord (pl. LI), mais bien d'autres avec eux : cerf, oiseaux, poissons ; puis le lion et le griffon, gardiens fabuleux des sanctuaires ; enfin une riche galerie de monstres, dont on ne trouverait l'équivalent, toutes proportions gardées, que dans notre sculpture gothique. Ces êtres hybrides n'ont évidemment aucun rapport avec la religion ; l'imagination fertile des ciseleurs les a multipliés à la demande des princes et des riches armateurs pour déjouer les tentatives des faussaires. Destinées, en effet, à attester l'origine et la qualité des cargaisons qu'elles scellaient, il n'est pas étonnant qu'un grand nombre de ces effigies, imprimées dans des boulettes d'argile, aient été retrouvées dans un entrepôt minoen du petit port de Zakro. Que les Crétois aient emprunté à la Mésopotamie ou à l'Égypte l'idée d'assembler des parties du corps humain à des membres d'animaux, c'est probable ; mais on reconnaît aisément la marque du génie minoen, par exemple dans le naturalisme des ailes d'oiseau ou de papillon prêtées à ces êtres de fantaisie, et c'est par cette vraisemblance dans l'irréel qu'ils diffèrent de leurs cousins d'Orient.

Les surprises les plus agréables que nous réservent ces tableaux minuscules, ce sont les représentations qui ont trait à la vie humaine. Nous y reconnaissons les personnages des reliefs et des fresques, mais nous rencontrons aussi beaucoup de figures nouvelles. En examinant les empreintes sur argile, malheureusement presque toujours endommagées, on est étonné par la variété des costumes : les hommes, ordinairement vêtus du pagne, portent à l'occasion d'amples culottes bouffantes pareilles à la *vraka* des Crétois modernes, ou encore une tunique collante descendant jusqu'aux genoux. Et l'on ne saurait décrire toutes les fantaisies de la mode féminine : crinoline, jupe plissée, godets et volants, sans parler des coiffures et des ornements religieux.

Et puis, que d'images animées qui évoquent les occupations diverses des hommes et des femmes ! La vie en mer, avec ses aventures réelles et ses légendes ; la pêche et ses captures ; des scènes pastorales : un berger tenant dans ses bras deux chevreaux vers lesquels se tendent les têtes anxieuses des brebis, leurs mères ; le sport : acrobaties des toréadors, course, jeux en armes sous le portique de la palestre.

Si nous passons à Mycènes, nous constatons aisément que les mêmes mains expertes manient la bouterolle et le burin. Le style est crétois ; mais, ainsi que dans la peinture et la sculpture, les Achéens donnent la préférence aux scènes de chasse ou de guerre (pl. LII) : guerrier contre guerrier, homme contre lion. Sur les grands chatons de bagues en or, le sujet prend de l'ampleur, Debout à côté de son cocher, dans un char emporté au galop de deux chevaux, un archer décoche une flèche à un cerf. Ailleurs, un grand guerrier défend contre deux assaillants son compagnon blessé : l'équilibre dramatique de cette composition tient surtout à l'attitude émouvante et juste, dans la partie la plus vide du champ, du blessé à demi soulevé, la tête et le torse tendus vers l'âpre lutte dont son reste de vie est l'enjeu.

Les sujets religieux sont encore plus intéressants, bien que l'effet artistique en soit ordinairement moins heureux. Ils nous font assister aux cérémonies de culte, aux danses et aux lamentations par quoi l'on célébrait le sommeil hivernal et le réveil printanier de la nature (pl. LII) ; ils évoquent les dieux et nurtout les déesses qu'honoraient les Minoens et que les Mycéniens adoptèrent. Un dieu armé part pour la chasse avec son molosse ; une déesse marine arrive sn barque près de son sanctuaire (pl. LII) ; accompagnée de ses lions familiers, la chasseresse des montagnes brandit son épieu au sommet d'un pic. Sur le chaton d:une grande bague de Mycènes, la déesse de la végétation, assise sous un arbre sacré, élève un bouquet de pavots que lui offrent ses compagnes (pl. LII, 2). Enfin, dans la même attitude familière, voici la déesse domestique tendant la main au prince qui vient lui rendre hommage (pl. LII, 5). Ce qui frappe dans ces deux dernières scènes, c'est le caractère accueillant de la divinité. L'entrevue du prince et de la déesse, notamment, fait songer à ces beaux reliefs où les sculpteurs grecs du v^e^ siècle ont su exprimer la fraternelle sollicitude d'Athéna pour ses héros préférés, Héraklès ou Thésée.

II. — Céramique.

Parmi les industries auxquelles les Crétois ont su donner un cachet d'art original, la céramique fut certainement la plus florissante. On sait, d'ailleurs, que c'est grâce aux témoins abondants dont elle a jalonné les siècles qu'il a été possible de bien marquer les étapes successives de la civilisation minoenne. Dans les moments les plus brillants de sa carrière, la céramique créto-mycénienne a connu un succès comparable à celui des belles poteries corinthiennes ou attiques du VII^e^ ou du V^e^ siècle avant J.-C. Mais les vases sortis des ateliers de la Crète préhellénique se distinguent de ceux qu'ont peints les Grecs par un caractère essentiel : si l'on excepte quelques produits, d'ailleurs intéressants, de la décadence mycénienne, la figure humaine en fut rigoureusement exclue. La distinction des genres était ainsi nettement accusée et le seul génie décoratif eut droit de cité dans la céramique minoenne. C'est donc à armes égales que les potiers crétois ont rivalisé avec leurs émules des autres contrées du monde égéen ; et l'on doit reconnaître que ceux-ci, bien qu'infiniment moins habiles dans le grand art, ont, dans les premiers temps, balancé la fortune de l'industrie crétoise.

Dès l'époque néolithique, les primitifs artisans de la Crète avaient la fierté du travail soigné et un sens inné du dessin et de la couleur. Ils savent tirer tous les effets possibles des moyens rudimentaires dont ils disposent : la cuisson à air libre leur permet d'enfumer les vases, auxquels le polissage donne ensuite un lustre vif ; puis ils remplissent de pigment blanc des points et des traits gravés dans l'argile. Et l'on a la surprise de rencontrer, à côté de motifs rectilinéaires fort simples, un témoignage inattendu et le plus ancien d'une imitation directe de la nature : le dessin d'une branche d'arbre.

Avant la fin du quatrième millénaire, le cuivre apparaît et provoque une révolution dans toutes les industries. De vastes mouvements ethniques traversent l'Europe du Sud-Est et l'Asie Mineure. Les potiers crétois apprennent à construire des fours et adoptent un décor brun foncé sur engobe blanc. Des traits tantôt minces, tantôt plus larges composent en s'entrecroisant une simple mais déjà souple parure à des cruches dont le galbe plein transforme naturellement en d'heureuses courbes les lignes droites tracées

par le céramiste (pl. LIII, 1). Dans l'Est de l'île, les ateliers de Vasiliki façonnent de jolies coupes à pied et des « théières » à bec très allongé, couvertes d'un enduit brillant que parsèment de larges taches noires cernées de rouge vif (pl. LIII, 2).

Le Minoen ancien III, qui se place dans la deuxième moitié du troisième millénaire, coïncide avec une nouvelle conquête de la métallurgie : le bronze. La technique céramique devient plus savante. On revient au dessin blanc sur fond noir de l'époque néolithique, mais, au lieu d'enfumer les vases, on les revêt d'un enduit très foncé auquel on donnera bientôt le lustre du métal. Le répertoire décoratif s'enrichit au contact des Cyclades : la spirale, motif nordique, va se prêter, sous la main des dessinateurs crétois, à de multiples combinaisons.

Vers l'an 2000, la Crète est en pleine effervescence; ses navires de commerce sillonnent le bassin oriental de la Méditerranée ; les palais se construisent et autour d'eux des villes. L'effort de création qui se manifeste dans toutes les branches de l'art et de l'industrie est particulièrement sensible dans la céramique, d'autant que l'invention du tour vient stimuler l'activité des potiers. Les formes se renouvellent par l'imitation de la vaisselle de métal et des vases de pierre. Les céramistes en arrivent même à faire aux métallurgistes et aux lapidaires une concurrence déloyale : de minces gobelets évasés prennent le ton chaud du cuivre patiné ; des coupes à bord festonné, des tasses et des cruches au profil anguleux agrémenté de cordons en relief, reçoivent un vernis très sombre dont les reflets donnent l'illusion du bronze. Pour mieux imiter la stéatite noire, on retrouve la technique primitive de la fumigation et l'on trompe ainsi les morts en plaçant auprès d'eux de lourdes coupes à pied qui n'ont que l'apparence de la pierre. Ces simulacres à bon marché, le luxe du pauvre, annoncent déjà certaines « façons » de notre industrie contemporaine ; ce qu'il faut en retenir, c'est l'ingéniosité et aussi l'esprit d'observation qu'elle dénote chez les artisans crétois. Dans le même temps, la polychromie va leur permettre de faire œuvre de peintres; s'ils s'amusent encore avec les couleurs nouvelles à des imitations de brèche ou de marbre bariolés, un goût plus averti les invite à des jeux plus nobles.

La province orientale de l'île garde, au début, l'initiative des recherches. Ses ateliers se partagent entre « clair sur foncé » et « foncé sur clair ». Les seconds s'en tiennent ordinairement à des combinaisons décoratives très simples où des

spirales à longues tiges tiennent le principal rôle ; cependant, à Gournia, un dessinateur audacieux esquisse sur la panse d'une cruche de vivantes silhouettes : héron, bouquetin, araignée de mer. Dans l'autre camp, le décor alterne du rouge au blanc, sur un fond bruni ou bleuté. Les éléments végétaux plus ou moins simplifiés s'ajoutent au quadrillé, aux lignes sinueuses, à la spirale, à la croix gammée. Ces motifs sont répartis dans des registres horizontaux ou verticaux et se répètent en tournant autour du vase tantôt peints en rouge, tantôt en blanc. Malgré leur variété et l'alternance des deux couleurs, les décors, trop denses et morcelés, ne vont pas sans monotonie (pl. LIV).

Le progrès décisif devait s'accomplir à Knossos, dans les ateliers où l'on inaugurait, à la même époque, la fabrication de la faïence. La céramique royale dite de « Kamarès », du nom de la grotte où l'on en découvrit les premiers exemplaires, s'inspire encore, pour les petits vases, des formes du métal. Les parois des tasses et des coupes sont si minces qu'on les a comparées à des coquilles d'œuf. Quant aux récipients de plus grande taille, leur galbe savoureux et plein fait songer à celui des beaux vases de la Grèce archaïque. La polychromie de Kamarès est beaucoup plus riche que celle de la Crète orientale : des couleurs nouvelles, le jaune et le gris, font leur apparition ; surtout, le rouge se divise en une infinité de nuances, variant de l'orange au cramoisi. La tonalité du fond n'est pas nécessairement sombre : de larges éclaircies permettent, à l'occasion, de peindre en noir l'enroulement d'une spirale ou les pétales d'une rosette. On n'use d'ailleurs du rouge vif qu'avec discrétion ; il sert surtout à rehausser le blanc : cœur orangé d'une marguerite, fruit carminé pendant d'une grappe de feuillage blanc. La grande nouveauté du « Kamarès », c'est l'ordonnance du décor. Celui-ci devient organique et fait corps avec le vase. Aucun remplissage : c'est la forme de la surface à décorer qui détermine le développement et l'équilibre du thème ornemental. Le style reste géométrique en son principe et le compas a souvent son mot à dire, mais cette géométrie est infiniment souple, complexe et de plus vivifiée par quelques motifs végétaux ingénieusement stylisés (pl. LV). Le petit skyphos de la planche LV et l'amphore de planche LVI font sentir la grâce et la richesse savante des arabesques imaginées par les dessinateurs de Knossos. Ces créations, toutes raffinées qu'elles soient, sont d'un goût si juste que telle coupe à léger relief imitant le calice d'un nénuphar atteint presque à la beauté simple et spontanée de la fleur elle-même.

Dès le début de cette époque, les potiers de Knossos adoptaient, en outre, un procédé d'ornementation en usage dans la Messara : la barbotine, dont les piquants et les arêtes, en accrochant la lumière, joignent leur effet plus dur aux contrastes nuancés de la polychromie. Cette technique marque encore d'un cachet original telle cruche du début de la période suivante (pl. LVII).

Tandis que les dessinateurs céramistes se complaisent dans leurs constructions abstraites et daignent rarement jeter un regard sur la nature, les peintres de fresques ouvrent leurs yeux sur le monde vivant. Le naturalisme dont s'inspirent leurs œuvres ne tarde pas à pénétrer dans les ateliers de céramique, et l'on voit un bouquet de palmiers s'épanouir sur une jarre, un lis fleurir la panse d'une œnochoé, s'ouvrir sur un vase à bec des fleurs de safran aux rouges étamines.

La décadence des styles polychromes commence à la fin du Minoen moyen II, vers le milieu du XVIII^e^ siècle, au moment où la fabrication de la céramique entre dans une période nouvelle. L'usage du tour rapide se généralise, et l'on obtient dans le four à potier des températures beaucoup plus hautes. La vaisselle deviendra plus commode, mais la facilité nuit à la perfection du travail, et la cuisson intense, qui donne une pâte plus résistante, est fatale aux couleurs anciennes. De plus, le bouleversement politique ou social qui a provoqué la ruine des palais et des villes construites au cours de la période précédente a certainement appauvri l'industrie. Les formes sont plus négligées ; les parois épaisses et inégales ; le décor est souvent absent ou misérable. Pourtant la polychromie survit, à la fois plus terne et moins nuancée. Elle prête encore à des trouvailles charmantes, telles la grande fleur jaune et blanche qui s'étale sur une amphore de Knossos, ou les spirales blanches sur fond rouge qui interrompent le décor assez pauvre d'une jarre funéraire, l'une fusant en queue de comète, l'autre enlisée dans une sorte de banquise irréelle (pl. LVII).

Dans cette période de transition et de tâtonnements, les céramistes hésitent entre plusieurs techniques. Le fond sombre se maintient encore, mais la polychromie disparaît. D'autre part, on revient à l'engobe clair du Minoen ancien, plus économique et moins sensible aux températures élevées. Quant au style du décor, deux tendances sont en présence : l'une va dans le sens général de l'évolution artistique en Crète à cette époque, et emprunte ses modèles à la faune marine ou à la flore de la montagne et des jardins ; l'autre revient à la répartition en zones superposées de motifs mécaniquement répétés.

Né dans la manufacture royale qui avait détenu le monopole du « Kamarès », le style naturaliste conserve pour un temps la tradition du fond sombre ; moins somptueusement décoratif, son dessin rapide et souple sait très sûrement tirer parti des motifs simples qu'il a choisis. La sveltesse élégante d'une gerbe de lis convient à de hautes jarres étroites, comme la grâce un peu lourde des tulipes au galbe de l'amphore. Bientôt le fond clair triomphe, et c'est dans les ateliers de la Crète orientale, qui reprennent à ce moment vie et initiative, que s'affirme cette victoire.

La catastrophe qui marque le début du Minoen récent n'interrompt pas l'essor de la technique nouvelle ; le seul souvenir qui subsiste de l'époque précédente, c'est l'emploi de plus en plus rare du blanc et de l'orangé pour rehausser le brun, tantôt pourpré, tantôt noir, qui donne la note dominante. Le Minoen récent I est à coup sûr l'époque où l'industrie de la céramique atteint en Crète le plus haut degré d'aisance et de sûreté. Les formes nouvelles sont variées et élégantes : le rhyton — en cornet ou à panse ovale, — l'aiguière au galbe sinueux imitant un prototype de bronze, le vase à étrier, la « gourde de pèlerin », comptent parmi les plus caractéristiques. Moins varié dans ses effets et d'une fantaisie moins spirituelle que celui des beaux temps du « Kamarès », le décor monochrome déploie en revanche la richesse exubérante de son répertoire naturaliste.

Quand on parle de naturalisme à propos de la peinture crétoise — peinture à fresque et, plus encore, peinture de vases, — il faut se garder de donner au terme son sens plein. Il signifie seulement que les artistes crétois de la fin du Minoen moyen et du début du Minoen récent ont renouvelé leur inspiration par une observation directe de la nature ; mais le dessin du céramiste reste essentiellement décoratif. Non seulement les potiers crétois ont écarté la figure humaine, mais la faune terrestre elle-même, pour son insuffisante souplesse, est exclue de leur domaine. En outre, dans le choix sévère qui fut fait parmi les habitants des eaux transparentes et des rochers du rivage, si des raisons d'ordre religieux ont eu leur part, elles étaient bien d'accord avec les principes esthétiques des décorateurs. Seul, le poisson familier des mers grecques, l'ami des navigateurs, en qui sans doute on pensait reconnaître l'âme des disparus, le dauphin, représente sur les vases le monde des vertébrés. Sa belle cambrure épouse bien la paroi courbe des vases, et sa queue fourchue s'ouvre comme une

corolle. Quelques coquillages pittoresques, le triton et le murex notamment, ceux-là même dont on trouve en grand nombre les coquilles dans les tombes, font partie du répertoire marin, à côté de l'actinie pareille à une fleur délicate ou de l'oursin transformé en étoile. Mais coquillage, oursin, anémone de mer, se distinguent difficilement des végétaux ou même des minéraux ; ils ne servent qu'à meubler les espaces vides au même titre que les coraux ou les bouquets d'algues. Le premier rôle est dévolu au nautile ou au poulpe. Au début du Minoen récent, celui-ci fut vraiment rendu avec une saisissante exactitude ; mais aussi quel sujet magnifiquement docile, quelle richesse décorative dans ses longs bras onduleux chargés de ventouses brillantes comme autant d'yeux magiques ! A coup sûr, le poulpe du fameux vase à étrier de Gournia, si près qu'il soit de la nature, peut rivaliser avec les plus heureuses combinaisons de spirales imaginées par les peintres de Kamarès. Dès avant la fin des cette période pourtant, le style se simplifie, les ventouses disparaissent, les huit bras s'assagissent et tendent à se ranger symétriquement autour du corps. Quant au nautile, on n'en connaît pas de représentation vraiment naturaliste ; il ne paraît jamais qu'avec trois bras disposés toujours de même façon. Il est très rare qu'il s'étale sur toute la largeur du vase : les dessinateurs aimaient à répéter cet élégant motif, fixé dès le début dans une attitude simple (pl. LVIII).

La savante adaptation de ces motifs à la forme des vases et leur stylisation rapide indiquent assez l'indépendance grandissante des céramistes à l'égard des peintres de fresques, dont l'exemple avait pourtant donné l'essor au style naturaliste dans la peinture de vases. Il en fut de même pour le décor végétal. Les fleurs peintes d'après nature, en blanc sur noir, au Minoen moyen III sont remplacées par de gracieuses plantes hybrides ou stylisées dont les tiges se plient avec une aisance naturelle à toutes les fantaisies des décorateurs. De longues herbes s'inclinent légèrement, tige à tige, et imbriquent leurs feuilles minces pour tresser de pittoresques réseaux (pl. LIX) ; des rameaux d'olivier fleuri forment des couronnes et des guirlandes. Le phénomène de stylisation le plus curieux est celui qui transforme en une double volute la partie inférieure de la fleur de lis et de la feuille de lierre, du bouquet de papyrus et de la gerbe de palmier, si bien qu'ils finirent par se prêter entre eux à de surprenantes combinaisons (pl. LX). A ce moment le naturalisme est à peu près mort, l'esprit décoratif géométrique a repris le dessus. C'est le « style du Palais » (Minoen

récent II) : spirales, damier, palmettes, rosaces envahissent les parois des vases et viennent s'ajouter aux fleurs conventionnelles aux poulpes et aux nautiles de plus en plus simplifiés. Tous ces motifs, dont les premiers ornent aussi à la même époque l'encadrement des fresques ou des frises sculptées, sont répartis, sur de grandes amphores, en zones horizontales, ce qui donne à l'ensemble du décor un aspect architectonique très riche, mais aussi une régularité pesante qui trahit l'effort, — le suprême effort du génie crétois. Les derniers produits des ateliers de Knossos iront avec tous les trésors de Minos meubler les châteaux des chefs mycéniens.

Avant de quitter la Crète, il faut mentionner les vases en terre cuite décorés d'ornements en relief. Dès le début du XIX^e^ siècle, les magasins des palais se remplissent d'énormes jarres sur lesquelles les cordes qui servaient à les transporter sont imitées par de minces moulurations. Au Minoen moyen III, un grand *pithos* de Mallia s'orne, à la mode cycladique, de spirales en relief et de chevrons incisés (pl. LX). Un peu plus tard, à la fois modelé et peint, s'ouvre sur une jarre de Knossos l'éventail d'un bouquet de papyrus (pl. LX).

Il ne peut être question ici d'étudier, même sommairement, dans leurs principales caractéristiques et leur évolution, comme nous venons de le faire pour la Crète, les céramiques des différentes contrées du monde égéen. Sauf dans la période primitive, nous n'y trouvons rien que la Crète ait pu envier. Nous nous bornerons donc à signaler les types les plus originaux qu'ont produits la Grèce du Nord, l'Asie Mineure, les Cyclades, la Grèce centrale et méridionale.

Tandis que les autres parties du monde égéen révèlent entre elles, notamment par leur céramique, d'indéniables affinités primitives, la Thessalie et la Macédoine dans les premiers temps de leur préhistoire se rattachent, au contraire, à la plus vieille civilisation des bords du Danube et de la Mer Noire. Ce lien dure pendant toute l'époque néolithique, et celle-ci se prolonge dans ces provinces septentrionales bien au delà du terme qui marque partout ailleurs dans l'Égée le début de l'âge du bronze. Cette civilisation néolithique de l'Europe orientale est d'ailleurs bien plus brillante que celle même de la Crète. On fabrique en Thessalie, au cours du troisième millénaire, une poterie ornée d'incisions et surtout des vases peints dont certains dénotent un sens décoratif vraiment raffiné : de fines dentelures rouges sur fond blanc succèdent à des lignes blanches sur fond rouge ; puis des spirales viennent s'enchâsser dans de

savantes constructions géométriques, tantôt gravées à la pointe, tantôt peintes en deux ou trois couleurs sur des vases aux formes élégantes et simples (pl. LI). Ce mouvement artistique est arrêté avant l'an 2000 par une invasion venue du Nord, et l'apparition du bronze n'empêche pas la décadence des industries locales.

La même cause explique la ruine de la ville qui s'élevait dans la seconde moitié du troisième millénaire sur l'emplacement de la future Troie homérique. Ville riche, certes, puisqu'elle servait d'intermédiaire entre les Balkans et l'Asie Mineure, mais dont la prospérité ne s'accompagnait pas d'une production artistique bien remarquable. On s'y contentait, en fait de céramique, d'une sorte de *bucchero* noir ou rouge, et les vases, imitant grossièrement le corps de l'oiseau ou le visage humain (pl. LXII), étaient simplement décorés de côte en relief ou d'incisions rectilignes incrustées de pigment blanc. La seule création troyenne originale, et qui devait connaître une longue fortune, est la coupe à deux hautes anses, le « *dépas amphikupellon* » des poèmes homériques, prototype du canthare dionysiaque.

Dans le même temps, Chypre, tributaire de l'Asie, fabrique des vases plastiques analogues à ceux de Troie ou de Yortan ; le décor incisé s'y montre seulement plus abondant et mieux disposé, le lustre plus brillant, les formes plus sveltes (pl. LXII). Après l'an 2000, sans modifier sensiblement les formes anciennes, on commence, dans l'île, à peindre en brun sur clair des triangles, des losanges, des quadrillés. Mais la céramique de Chypre ne se renouvellera vraiment que quand elle sera pénétrée par l'influence créto-mycénienne.

Entre l'Asie Mineure, la Crète et la Grèce propre, les Cyclades, surtout Milo, sont placées à un carrefour où s'entrecroisaient divers courants. Durant la première période égéenne, on y taille dans le marbre des vases assez mal équilibrés, dont la vaisselle de terre cuite imite la lourdeur ; mais un réseau serré de motifs en relief, incisés ou estampés, lui donne un cachet décoratif à la fois barbare et riche. Dans la période suivante apparaît un décor peint, très simple comme à Chypre. Vers la fin du Cycladique moyen, l'influence de la Crète se manifeste très nettement. Les motifs géométriques sont remplacés par des oiseaux étrangement stylisés ou par des fleurs. Chose curieuse, les couleurs, rouge et noir, sont mates comme en Grèce à la même époque. Il semble d'ailleurs que les artisans de Milo s'inspirent de la peinture à fresque plutôt que

de la peinture céramique de la Crète. N'oublions pas, en effet, la frise des poissons volants brossée dans le palais de Phylacopi, par un artiste crétois qui avait sans doute fourni d'autres modèles ; c'est du moins ce que donne à penser le sujet choisi par un céramiste indigène pour décorer un pied de lampe en terre cuite : le retour de la pêche. Évidemment, les quatre grands gaillards, vêtus du pagne, qui marchent sur une plage, un poisson dans chaque main, n'ont rien de commun, malgré quelques incorrections de détail, avec les grotesques bonshommes que dessinaient les potiers des Cyclades avant la leçon crétoise.

A moins d'étudier en détail toutes les variétés que comporte la céramique de la Grèce centrale et méridionale, il faut se contenter de signaler la ressemblance générale qui la rapproche, à l'origine, de celle des Cyclades. Il est vrai que les vases plastiques sont ici plus rares, et que, dès le milieu du troisième millénaire, un bel engobe lustré, utilisé aussi bien en Béotie qu'en Argolide, produit, en passant du rouge au noir, des effets analogues à ceux des taches de la céramique crétoise de Vasiliki. Ce décor chatoyant sied bien aux « saucières » à long bec relevé dont l'élégance originale s'inspirait de modèles en or ou en argent. Bientôt, on essaie de quelques traits blancs, en même temps que l'on inaugure un engobe clair égayé de larges rubans peints en noir ou en rouge brillants. Vers l'an 2000, les envahisseurs nordiques apportent avec eux en Grèce une technique spéciale, dite « minyenne » : pendant plus de deux siècles, les vases, — gobelets à anses relevées, hautes coupes à pied, — soigneusement faits au tour, imiteront avec bonheur, grâce à leur profil net et à leur lustre d'un gris métallique, les récipients d'argent en vogue à cette époque. Pendant ce temps, le secret de la peinture brillante s'est perdu. Quand on revient à l'engobe clair, on ne sait plus trouver, pour le décorer, qu'un noir mat auquel s'ajoute, un peu plus tard, un rouge également terne, sans doute sous l'influence de la Crète, transmise par les Cyclades ; quelques essais naturalistes maladroits essaient de rompre la monotonie des compositions géométriques. A partir du XVI^e^ siècle, la céramique crétoise arrive en abondance sur le continent et les potiers indigènes s'initient rapidement à une technique et à un style qui, dans le même temps, conquièrent tout le monde égéen. La poterie mycénienne ne se distingue bientôt plus de la poterie crétoise, sinon par quelques créations originales, comme les gobelets « éphyréens », en qui survit une forme « minyenne » (pl. LXIII).

De 1400 environ jusqu'au début du XII^e siècle, le monde égéen est unifié : les Achéens en sont les maîtres et la céramique mycénienne couvre tout leur domaine. Mais les potiers qui, de l'Argolide à Chypre, en passant par Rhodes, exploitent en grand les procédés crétois ignorent en général le soin et n'ont pas hérité le goût de leurs initiateurs. Ils inventent peu de formes nouvelles — des vases à boire : une haute coupe à pied, et le cratère où l'on mélange l'eau et le vin selon la recette homérique. La pâte, d'ailleurs, est de bonne qualité, et la couleur — le brun noir brillant des Minoens — tient bien sur l'engobe clair ; mais les motifs pris au répertoire naturaliste de la Crète sont de plus en plus rapidement dessinés et machinalement répétés. Reconnaissons cependant que, dans les différentes phases de leur dégénération, le crocus et le poulpe, par exemple, donnent matière encore à d'amusantes trouvailles décoratives (pl. LXIII). De plus, rompant sur ce point avec la tradition crétoise, les céramistes mycéniens dessinent sur les vases des oiseaux et des quadrupèdes — parfois assez heureusement pour qu'on puisse reconnaître l'imitation de la peinture à fresque (pl. LXIII). On la reconnaît mieux encore dans cette autre nouveauté : les scènes à personnages, tel le fameux défilé de guerriers barbus du vase de Mycènes (pl. LXIV). La Crète, à cette époque, ne se distingue guère des autres parties du monde égéen. Peut-être même est-ce sur les sarcophages crétois (pl. LXIV), dont pourtant l'usage ne se répandit pas ailleurs, que l'on suit le mieux l'évolution de l'ornementation mycénienne : partie d'une heureuse stylisation décorative, elle aboutit à des compositions purement géométriques.

Arrivé au terme de cette rapide étude, je crains d'avoir été un peu injuste pour tout ce qui ne fut pas minoen dans l'Égée préhellénique. La Crète, berceau de Zeus, a vu se pencher sur elle les sourires du Destin : sa situation privilégiée, lui a permis de développer les qualités naturelles d'une population qui apparaît, dès le début de l'âge du bronze, plus affinée et plus généreuse que celle des autres contrées égéennes. On aurait tort d'oublier cependant qu'elle a profité, en même temps que des leçons de l'Égypte et de la Mésopotamie, de courants d'influences venues d'Asie Mineure ou d'Europe par l'intermédiaire des Cyclades et du continent grec. Sans doute, la Thessalie, ouverte aux invasions, n'a pas tenu les promesses de sa brillante aurore ; mais ce ne fut pas une médiocre audace qui mit aux prises avec le marbre, dès le troisième millé-

*

naire, les sculpteurs des Cyclades : arrêtés, eux aussi, trop tôt, ils n'ont pas donné toute leur mesure. Quant aux Mycéniens, malgré leur goût plein de promesses pour la sculpture monumentale, on leur pardonne difficilement d'avoir paralysé sinon détruit la civilisation minoenne. Peut-être le génie crétois était-il arrivé au terme de son évolution et prêt à la servitude. En tout cas, les Grecs du deuxième millénaire n'ont su que l'exploiter jusqu'à l'épuisement au lieu de le greffer sur leur jeunesse vigoureuse. Ainsi s'est trouvé retardé de sept ou huit siècles l'épanouissement de l'art grec. On le regrette d'autant moins, avouons-le, que l'art égéen doit à cet isolement d'avoir conservé sa saveur originale.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE[1]

OUVRAGES GÉNÉRAUX

G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VI. Paris, 1894.

Fr. Benoit, *L'Architecture. Antiquité* (coll. « Manuels d'histoire de l'art »). Paris, 1911.

Ch. Picard, *La Sculpture antique* (coll. « Manuels d'histoire de l'art »), t. I. Paris, 1923.

Chr. Tsountas et J. A. Manatt, *The Mycenean Age*. Boston, 1897.

R. von Lichtenberg, *Die ägäische Kultur*. Leipzig, 1911.

R. Dussaud, *Les Civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Egée*. Paris, 2e éd., 1914.

H. R. Hall, *Ægean Archaeology*. Londres, 1915.

D. Fimmen, *Die kretisch-mykenische Kultur*. Leipzig, 2e éd., 1921.

E.-J. Forsdyke, *Prehistoric aegean pottery* (Catalogue du British Museum). Londres, 1925.

Marthe Oulié, *Décoration égéenne*. Paris, s. d. (1926).

E. Bell, *Prehellenic Architecture in the Ægean*. Londres, 1926.

G.-E. Mylonas, *L'époque néolithique en Grèce* (en grec). Athènes, 1928.

OUVRAGES SPÉCIAUX

Crète.

G. Maraghiannis, *Antiquités crétoises* (3 séries). Vienne, 1907 à 1911.

R.-M. Burrows, *The discoveries in Crete*. Londres, 2e éd., 1908.

L.-P. Lagrange, *La Crète ancienne*. Paris, 1908.

Ch.-H. et H.-B. Hawes, *Crete the forerunner of Greece*. Londres-New-York, 1909.

A. Mosso, *La Preistoria. I : Escursioni nel Mediterraneo e le scavi di Creta; — II : Le Origini della civiltà mediterranea*. Milan, 1910.

E. Reisinger, *Die kretische Vasenmalerei vom Kamares bis zum Palast-Stil*. Leipzig, 1912,

H.-Th. Bossert, *Alt-Kreta, Kunst unt Kunstgewerbe im agäischen Kulturkreise*. Berlin, 2e éd., 1924.

Sir Arthur Evans, *The Palace of Minos at Knossos*. Londres, t. I, 1921 ; t. II, 1928.

L. Parnier, G. Karo et R.-B. Seager, *Scripta Minoa*. Oxford, 1909.

R.-B. Seager, *Vasiliki* (« Transactions of the University of Pennsylvania», II, III). Philadelphie, 1907 ; — *Excavations on the Island of Pseira* (« Anthropological publications of the University of Pennsylvania », III, 1). Philadelphie, 1910 ; —

1. Les articles de revue ne sont pas signalés dans cette bibliographie.

Exploration in the Island of Mochlos. Boston, 1912 ; — *The Cemetery of Pachyammos* (Anthropological publicat. of the University of Pennsylvania, III, II). Philadelphie, 1912.

H.-B. Hawes, Williams, Seager et Hall, *Gournia.* Philadelphie, 1908.

J. Hatzidakis, *Tylissos* (trad. par L. Franchet). Paris, 1921.

St. Xanthoudides, *The vaulted tombs of Mesara* (translat. by J. P. Droop). Londres, 1924.

F. Chapouthier et J. Charbonneaux, *Mallia : Premier rapport.* Paris, 1928.

Cyclades.

Excavations at Phylakopi in Melos. Londres, 1904.

Chypre.

Murray, Smith et Walters, *Excavations in Cyprus.* Londres, 1901.

Troade.

H. Schliemann, *Ilios* (trad. française par Mme E. Egger). Paris, 1885.

Doerpfeld, Schmidt et Goetze, *Troja und Ilion.* Athènes, 1902.

Thessalie.

Chr. Tsountas, *Les Acropoles préhistoriques de Dimini et Sesklo* (en grec). Athènes, 1908.

A.-J.-B. Wace et Thompson, *Prehistoric Thessaly.* Cambridge, 1912.

Béotie.

H. Bulle, *Orchomenos.* Munich, 1907.

Péloponèse.

H. Schliemann, *Mycènes* (Trad. française par J. Girardin). Paris, 1879 ; — *Tirynthe* (Trad. française). Paris, 1885.

G. Rodenwaldt, *Tiryns,* II. Athènes, 1912.

A. Furtwaengler et Loeschcke, *Mykenische Thongefässe* Berlin, 1879 ; — *Mykenische Vasen.* Berlin, 1886.

C.-W. Blegen, *Korakou.* Boston, 1921 ; — *Zygouries.* Cambridge Massachusetts, 1928.

TABLE DES PLANCHES

I. Palais de Mallia. Époque du Minoen moyen I : Portique Nord de la cour centrale ; Portique Est.

II. Palais de Mallia. Époque du Minoen moyen I : Salle à deux piliers ; Salle à trois nefs.

III. Magasins du palais de Knossos. Époque du Minoen moyen II ; — Magasins du palais de Phaistos. Époque du Minoen moyen III.

IV. Palais de Phaistos. Époque du Minoen moyen III : Façade Ouest, vue du Nord et de l'Ouest.

V. Palais de Phaistos. Époque du Minoen moyen III : Cour centrale ; — Mégaron.

VI. Palais de Knossos : Salle du trône. Époque du Minoen récent II.

VII. Palais de Knossos : Escalier du quartier domestique. Époque du Minoen moyen III.

VIII. Palais de Knossos. Époque du Minoen moyen III : Portique du quartier domestique, vu de l'extérieur et de l'intérieur.

IX. Palais de Knossos (quartier domestique). Époque du Minoen moyen III : Galerie supérieure ; — Balcon [1].

X. Villa de Hagia-Triada. Époque du Minoen moyen III : Vue d'angle des salles de réception ; — Salon aux candélabres.

XI. Entrée de l'acropole de Mycènes. Époque mycénienne : la « Porte aux lionnes ».

XII. Casemate de Tirynthe. Époque mycénienne : vues intérieure et extérieure.

XIII. Tombe d'Atrée. Époque mycénienne : Extérieur et intérieur.

XIV. Chapiteau de la tombe d'Atrée. Époque mycénienne (restauration au British Museum) ; — Fragment de frise de la tombe d'Atrée. Époque mycénienne (Musée National d'Athènes.) ; — Lampadaire trouvé à Knossos, calcaire gris. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Lampadaire trouvé à Knossos, calcaire rouge. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

XV. Vases en pierre trouvés à Mochlos. Époque du Minoen ancien II (Musée de Candie).

1. Les photographies des planches VIII et IX sont reproduites avec l'aimable autorisation de Sir Arthur Evans.

XVI. Chèvre sauvage, figurine en terre cuite. Époque du Minoen moyen I (Musée de Candie); — Taureau, rhyton en terre cuite, trouvé à Koumasa. Époque du Minoen moyen I (Musée de Candie); — Vase en terre cuite en forme de déesse, trouvé à Mochlos. Époque du Minoen ancien III (Musée de Candie).

XVII. Statuettes féminine et masculine trouvées à Petsofa. Époque du Minoen moyen I (Musée de Candie).

XVIII. Taureau en terre cuite trouvé à Pseira. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Hachette en schiste en forme de panthère, trouvée à Mallia. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie).

XIX. Tête de taureau rhyton en stéatite trouvé à Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Tête de lionne, rhyton en calcaire trouvé à Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

XX. Déesses aux serpents, statuettes en faïence trouvées à Knossos. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie).

XXI. Acrobate, figurine en ivoire, trouvée à Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Joueur de flûte, statuette en bronze. Époque du Minoen récent I (Musée de Leyde).

XXII. Adorant, statuette en bronze trouvée à Tylissos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — « La Bayadère », bronze. Époque du Minoen récent I (Musée préhistorique, Berlin).

XXIII. Chèvre allaitant, bas-relief en faïence, trouvé à Knossos. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie).

XXIV. Grand rhyton aux boxeurs, trouvé à Hagia-Triada, stéatite (partie supérieure et développement). Époque du Minoen Moyen III (Musée de Candie).

XXV. « Vase du Chef », trouvé à Hagia-Triada, stéatite. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie).

XXVI. Vase des Moissonneurs, trouvé à Hagia-Triada, stéatite (partie supérieure et développement). Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie).

XXVII. Chasse au taureau sauvage, décor d'une tasse en or trouvée à Vaphio. Époque du Minoen récent I (Musée National, Athènes).

XXVIII. Taureaux apprivoisés, décor d'une tasse en or trouvée à Vaphio. Époque du Minoen récent I (Musée National, Athènes).

XXIX. Coupe en or à décor marin, trouvée à Midéa. Époque du Minoen récent (Musée National, Athènes)[1] ; — Poids au poulpe, trouvé à Knossos, porphyre rouge. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

XXX. « Le Prince aux fleurs de lis », bas-relief en stuc peint, provenant de Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

1. Photographie reproduite avec l'aimable autorisation de M. A.-W. Persson, ainsi que celles des planches XXXVII et LII.

XXXI. Tête de taureau, bas-relief en stuc peint, trouvé à Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

XXXII. Joueur de harpe, statuette en marbre trouvée à Kéros. Époque du Cycladique ancien (Musée National, Athènes) ; — Statuette féminine en marbre. Époque du Cycladique ancien (Musée du Louvre).

XXXIII. Tête en marbre. Époque du Cycladique ancien (Musée National, Athènes) ; — Tête en stuc peint, trouvée à Mycènes. Époque mycénienne (Musée National, Athènes).

XXXIV. Masques en or trouvés à Mycènes. Époque mycénienne (Musée National, Athènes) : Masque de la tombe IV ; Masque de la tombe V.

XXXV. Bas-relief de la « Porte aux lionnes » de Mycènes, calcaire. Époque mycénienne.

XXXVI. Ours en terre cuite, trouvé à Syros. Époque mycénienne (Musée National, Athènes) ; — Figurines d'animaux en terre cuite, trouvées à Phaistos. Époque du Minoen récent III (Musée de Candie).

XXXVII. Tête masculine en terre cuite, trouvée à Asiné. Époque mycénienne (Musée National, Athènes) ; — Chœur de danseuses, groupe en terre cuite trouvé à Palaikastro. Époque du Minoen récent III (Musée de Candie).

XXXVIII. Le Cueilleur de safran, peinture à fresque provenant de Knossos. Époque du Minoen moyen II (Musée de Candie).

XXXIX. Fleurs ; Le Chat et le Faisan, peintures à fresque provenant de Hagia-Triada. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie).

XL. Le Singe bleu ; L'Oiseau bleu, peintures à fresque provenant de Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

XLI. Les Dauphins, peinture à fresque provenant de Knossos. Époque du Minoen moyen III (Restauration à Knossos) ; — Les Poissons volants, peinture à fresque provenant de Phylakopi. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie).

XLII. « La Parisienne » ; Danseuse, fragments de fresques provenant de Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

XLIII. Le Porteur de vase, peinture à fresque provenant de Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

XLIV. Sarcophage en terre cuite, trouvé à Hagia-Triada (face antérieure) : Char aux griffons ; Sacrifice du taureau. Époque du Minoen récent II (Musée de Candie).

XLV. Sarcophage en terre cuite trouvé à Hagia-Triada (face postérieure) : Char à chevaux ; Libations et offrandes. Époque du Minoen récent II (Musée de Candie).

XLVI. Tauromachie, peinture à fresque provenant de Knossos. Époque du Minoen récent II (Musée de Candie).

XLVII. Char ; Chasse au sanglier, peintures à fresque provenant de Tirynthe. Époque mycénienne (Musée National, Athènes).

XLVIII. Bandeau en or; — Coupe aux colombes ; — Coupe aux rosettes ; — Autel aux colombes : objets en or trouvés à Mycènes. Époque mycénienne (Musée National, Athènes).

XLIX. Poignard en bronze incrusté d'or et d'argent, trouvé à Mycènes. Époque mycénienne (Musée National, Athènes).

L. Poignard en bronze incrusté d'or et d'argent, trouvé à Mycènes. Époque mycénienne (Musée National, Athènes).

LI. Colombe ; Signes hiéroglyphiques, pierres gravées. Époque du Minoen moyen II ; — Bague en or, trouvée à Mochlos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Génie portant un taureau, pierre gravée. Époque du Minoen moyen III (Musée du Louvre) ; Cerf bramant, pierre gravée. Époque du Minoen moyen III (Musée du Louvre).

LII. Lion dévorant un taureau, intaille trouvée à Asiné ; — Déesse à l'arbre ; — Scène de chasse ; — Combat ; — Héros et déesse conversant ; — Guerrier combattant un lion ; — Culte de l'arbre : intailles trouvées à Mycènes. Époque du Minoen récent I (Musée National, Athènes).

LIII. Cruche en terre cuite peinte, trouvée à Porti. Époque du Minoen ancien II (Musée de Candie) ; — « Théière » en terre cuite peinte, trouvée à Gournia. Époque du Minoen ancien II (Musée de Candie).

LIV. Coupes en terre cuite peinte trouvées à Gournia. Époque du Minoen moyen I (Musée de Candie) ; — Amphore en terre cuite peinte, trouvée à Mallia. Époque du Minoen moyen I (Musée de Candie).

LV. Tasse et skyphos en terre cuite peinte, trouvés à Knossos. Époque du Minoen moyen II (Musée de Candie).

LVI. Jarre en terre cuite peinte, trouvée à Knossos. Époque du Minoen moyen II (Musée de Candie) ; — Amphore en terre cuite peinte, trouvée à Phaistos. Époque du Minoen moyen II (Musée de Candie) ; — Cruche en terre cuite peinte, trouvée à Phaistos. Époque du Minoen moyen II (Musée de Candie).

LVII. Jarre funéraire en terre cuite peinte, trouvée à Mochlos. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie) ; — Amphore en terre cuite peinte, trouvée à Knossos. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie) ; — Cruche en terre cuite peinte, trouvée à Knossos. Époque du Minoen moyen III (Musée de Candie).

LVIII. Rhyton en terre cuite peinte, trouvé à Palaikastro. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Vase à étrier, terre cuite peinte, trouvé à Gournia. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Rhyton en terre cuite peinte, trouvé à Gournia. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

LIX. Cruche en terre cuite peinte, trouvée à Palaikastro. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Vase en terre cuite peinte, trouvé à Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie) ; — Rhyton en terre cuite peinte, trouvé à Hagia-Triada. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie).

LX. Jarre à décor modelé, trouvée à Knossos. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie); — Grande amphore en terre cuite peinte. Époque du Minoen récent I (Musée de Candie); — Grand pithos à décor modelé, trouvé à Mallia. Époque du Minoen moyen III (Palais de Mallia).

LXI. Vases en terre cuite peinte, trouvés à Dimini. Époque du Thessalien néolithique (Musée National, Athènes).

LXII. Cruches en terre cuite, trouvées à Chypre. Époque de l'Égéen ancien (Musée du Louvre); — Urne à visage, en terre cuite, trouvée à Troie. Époque de l'Égéen ancien (Musée du Louvre).

LXIII. Coupe éphyréenne, en terre cuite peinte, trouvée à Korakou. Époque mycénienne (Musée de Corinthe); — Coupe en terre cuite peinte, trouvée à Zygouriès. Époque mycénienne (Musée de Corinthe); — Cratère en terre cuite peinte, trouvé à Rhodes. Époque mycénienne (Musée du Louvre).

LXIV. Vase aux guerriers, en terre cuite peinte, trouvé à Mycènes. Époque mycénienne (Musée National, Athènes); — Sarcophage en terre cuite peinte, trouvé à Anoja. Époque du Minoen récent III (Musée de Candie).

TABLE DES MATIÈRES

I. L'Architecture 7
II. La Sculpture 15
III. La Peinture 29
IV. Les Arts appliqués 37
1. Orfèvrerie, damasquinerie, glyptique 37
II. Céramique 42
Bibliographie sommaire 53
Table des planches 55

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS. — MCMXXIX.

Clichés de l'Ecole française d'Athènes.

Palais de Mallia. Époque du Minoen moyen I :
Portique Nord de la cour centrale. Portique Est.

1

2

Clichés de l'Ecole française d'Athènes.

Palais de Mallia. Epoque du Minoen moyen I :
1. Salle à deux piliers. — 2. Salle à trois nefs

Cliché F. Boissonnas.

Magasins du palais de Knossos. Époque du Minoen moyen II.

D'après Maraghiannis, « Antiquités crétoises »

Magasins du palais de Phaistos. Epoque du Minoen moyen III.

1

2

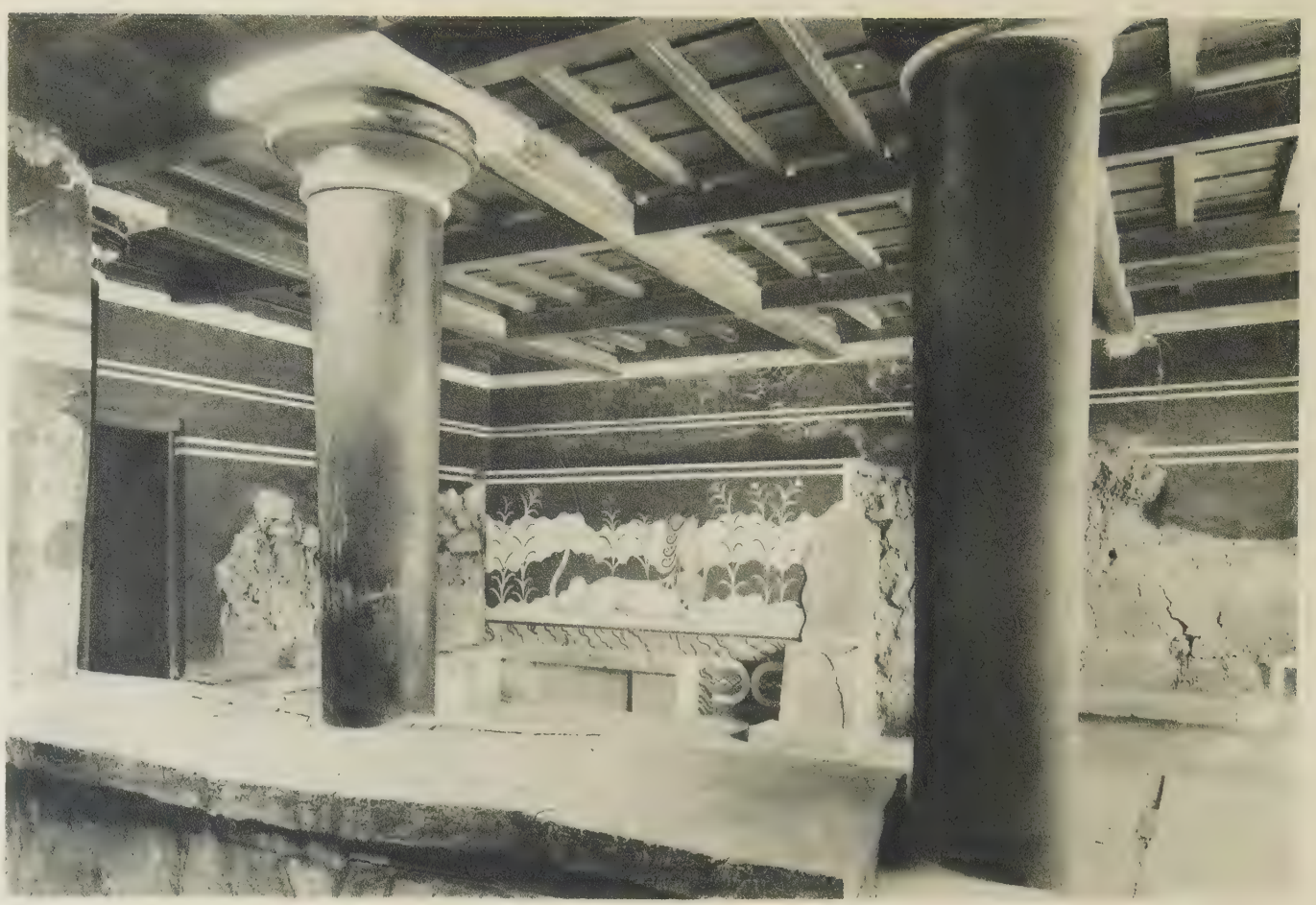
Clichés F. Boissonnas

Palais de Phaistos. Époque du Minoen moyen III :
1. Façade Ouest, vue du Nord. — 2. Façade Ouest, vue de l'Ouest.

1 *Cliché L. Pernier.*

2 *Cliché F. Boissonnas*

Palais de Phaistos. Epoque du Minoen moyen III :
1. Cour centrale. — 2. Mégaron.



Cliché F. Boissonnas.

Palais de Knossos : salle du Trône. Époque du Minoen récent II.

Cliché F. Boissonnas

Palais de Knossos : escalier du quartier domestique.
Epoque du Minoen moyen III.

1

2 *Clichés Lambrinidis.*

Palais de Knossos. Epoque du Minoen moyen III :
1. Portique du quartier domestique, vu de l'extérieur.
2. Portique du quartier domestique, vu de l'intérieur.

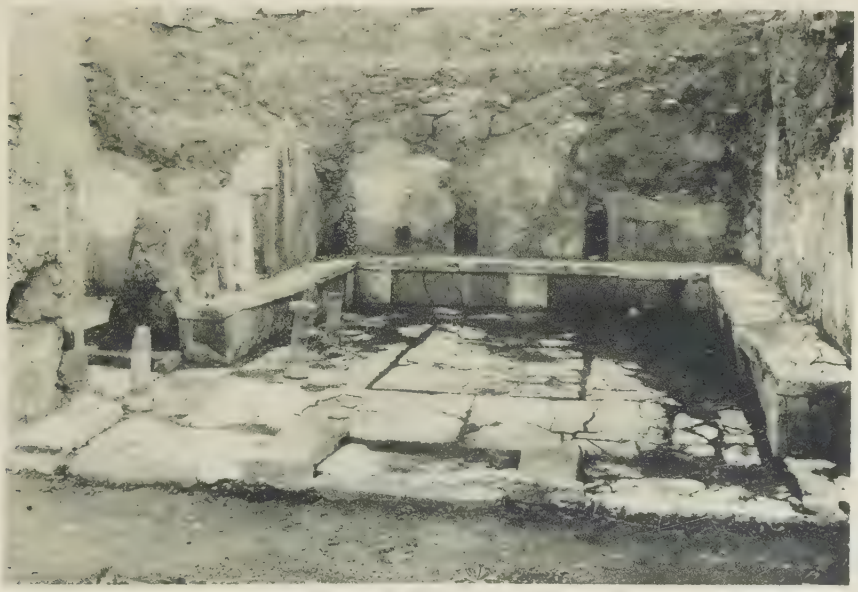
1

2

Clichés Lambrinidis

Palais de Knossos (quartier domestique). Epoque du Minoen moyen III :
1. Galerie supérieure. — 2. Balcon.

1 *D'après Maraghiannis, « Antiquités crétoises »*



2 *Cliché F. Boissonnas.*

Villa de Hagia-Triada. Époque du Minoen moyen III :
1. Vue d'angle des salles de réception. — 2. Salon aux candélabres.

Cliché de la « Gazette des Beaux-Arts ».

Entrée de l'acropole de Mycènes. Époque mycénienne : la « Porte aux lionnes ».

Cliché F. Boissonnas.

Cliché de l'Institut allemand d'Athènes.

Casemate de Tyrinthe. Époque mycénienne :
1. Vue intérieure. — 2. Vue extérieure.

1

2 *Clichés F. Boissonnas*

Tombe d'Atrée. Époque mycénienne :
1. Extérieur. — 2. Intérieur.

1 *Cliché du British Museum.*

2

3

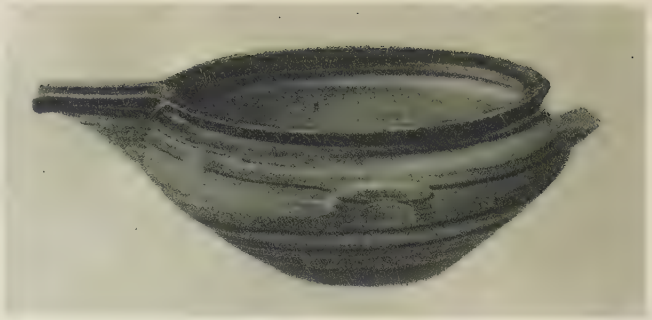
4

1. Chapiteau de la tombe d'Atrée. Époque mycénienne.
(Restauration au British Museum.)

2. Fragment de frise de la tombe d'Atrée.
Époque mycénienne.
(Musée National, Athènes. D'après le moulage du Musée de Saint-Germain.)

3. Lampadaire trouvé à Knossos, calcaire gris. Epoque du Minoen récent I
(Musée de Candie. D'apres le moulage du Musée du Louvre.)

4. Lampadaire trouvé à Knossos, calcaire rouge.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie. D'après le moulage du Musée du Louvre.)



D'après Seager, « Mochlos ».

Vases en pierre trouvés à Mochlos. Époque du Minoen ancien II.

(Musée de Candie.)

Chèvre sauvage,
figurine en terre cuite.
Époque du Minoen moyen I.
(Musée de Candie.)

D'après Xanthoudidis, « Vaulted tombs of the Mesara »

Taureau, rhyton en terre cuite,
trouvé à Koumasa.
Époque du Minoen moyen I.
(Musée de Candie.)

D'après Seager, « Mochlos ».

Vase en terre cuite en forme de déesse, trouvé à Mochlos.
Époque du Minoen ancien III.
(Musée de Candie.)

D'après « Annual of the British School at Athens ».

Statuettes trouvées à Petsofa. Époque du Minoen moyen I :
Statuette féminine.
(Musée de Candie.)

Statuette masculine.
(Musée de Candie.)

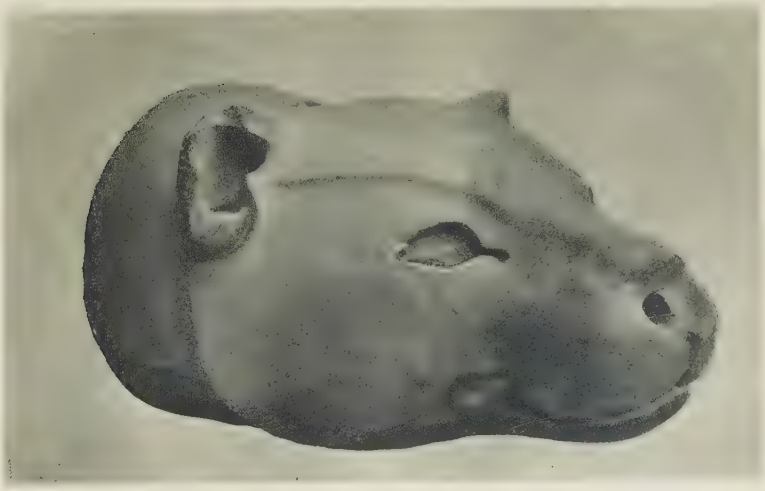
Cliché Giraudon.

Taureau en terre cuite, trouvé à Pseira. Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

Cliché de l'École française d'Athènes.

Hachette en schiste en forme de panthère, trouvée à Mallia.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie.)

Tête de taureau, rhyton en stéatite trouvé à Knossos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie. D'après le moulage du Musée de Saint-Germain.)



Tête de lionne, rhyton en calcaire trouvé à Knossos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie. D'après le moulage du Musée de Saint-Germain.)

Déesses aux serpents, statuettes en faïence trouvées à Knossos.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie. D'après les moulages du Musée de Saint-Germain.)

Cliché du Musée de Candie.

Figurine d'acrobate en ivoire, trouvée a Knossos.
Époque du Minoen récent I.
Musée de Candie.)

Cliché du Musée de Leyde.

Joueur de flûte, statuette en bronze.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Leyde.)

Adorant, statuette en bronze trouvée à Tylissos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie. D'après le moulage du Musée du Louvre.)

Cliché du Musee préhistorique de Berlin.

« La Bayadère »,
statuette en bronze.
Époque du Minoen récent I.
(Musée préhistorique, Berlin.)

D'après « Annual of the British School at Athens ».

Chèvre allaitant, bas-relief en faïence, trouvé à Knossos.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie.)

Grand rhyton aux boxeurs, trouvé à Hagia-Triada, stéatite.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie. D'après le moulage du Musée du Louvre.)

« Vase du Chef », trouvé à Hagia-Triada, stéatite. Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie. D'après le moulage du Musée du Louvre.)

« Vase des Moissonneurs », trouvé à Hagia-Triada, stéatite
(partie supérieure et développement).
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie. D'après le moulage du Musée du Louvre

Cliché « Gazette des Beaux-Arts » et cliché Giraudon.

Chasse au taureau sauvage, décor d'une tasse en or, trouvée à Vaphio.
Époque du Minoen récent I.
(Musée National, Athènes.)

Cliché « Gazette des Beaux-Arts » et cliché Giraudon.

Taureaux apprivoisés, décor d'une tasse en or, trouvée à Vaphio.
Époque du Minoen récent I.
(Musée National, Athènes.)

Cliché A.-W. Persson.

Coupe en or à décor marin, trouvée à Midéa.
Époque du Minoen récent I.
(Musée National, Athènes.)

Cliché Giraudon.

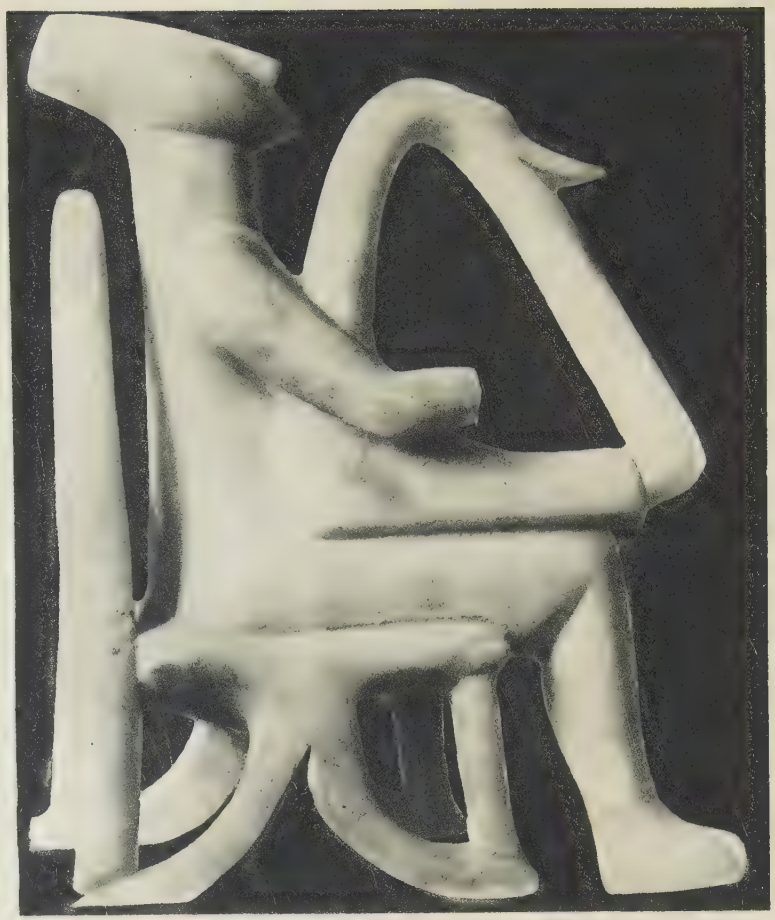
Poids au poulpe, trouvé à Knossos, porphyre rouge.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

D'après Evans, « Palace of Minos ».

« Le Prince aux fleurs de lis », bas-relief en stuc peint, provenant de Knossos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

D'après Maraghiannis, « Antiquité crétoises ».

Tête de taureau, bas-relief en stuc peint, trouvé à Knossos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)



Cliché de l'École française d'Athènes.

Joueur de harpe, statuette en marbre trouvée à Kéros.
Époque du Cycladique ancien.
(Musée National, Athènes.)

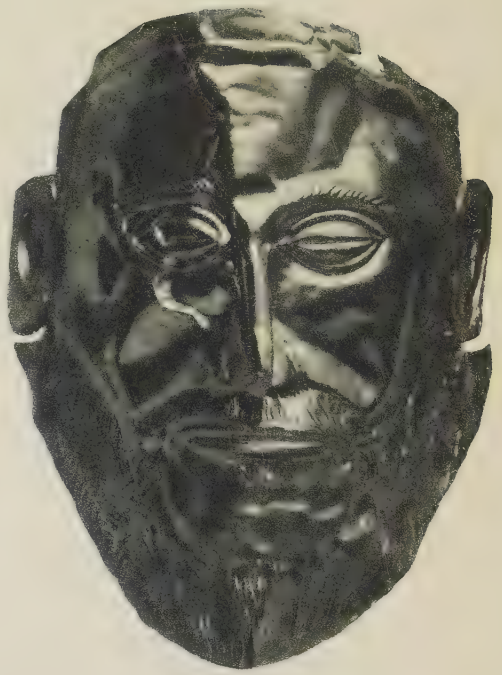
Statuette féminine en marbre.
Époque du Cycladique ancien.
(Musée du Louvre.)

Cliché de l'Ecole française d'Athènes.

Tête en marbre. Époque du Cycladique ancien.
(Musée National, Athènes.)

D'après « Ephiméris archéologiki ».

Tête en stuc peint, trouvée à Mycènes. Époque mycénienne.
(Musée national, Athènes.)



Cliché de l'Institut allemand d'Athènes.

Masques en or, trouvés à Mycènes. Époque mycénienne.

Masque de la tombe IV, dit « d'Agamemnon ».
(Musée National, Athènes.)

Masque de la tombe V.
(Musée National, Athènes.)

D'après Perrot et Chipiez, « Histoire de l'art dans l'antiquité ».

Bas-relief de la « Porte aux lionnes » de Mycènes, calcaire.
Époque mycénienne.

Cliché de l'École française d'Athènes.

Ours en terre cuite, trouvé à Syros. Époque mycénienne.
(Musée National, Athènes.)

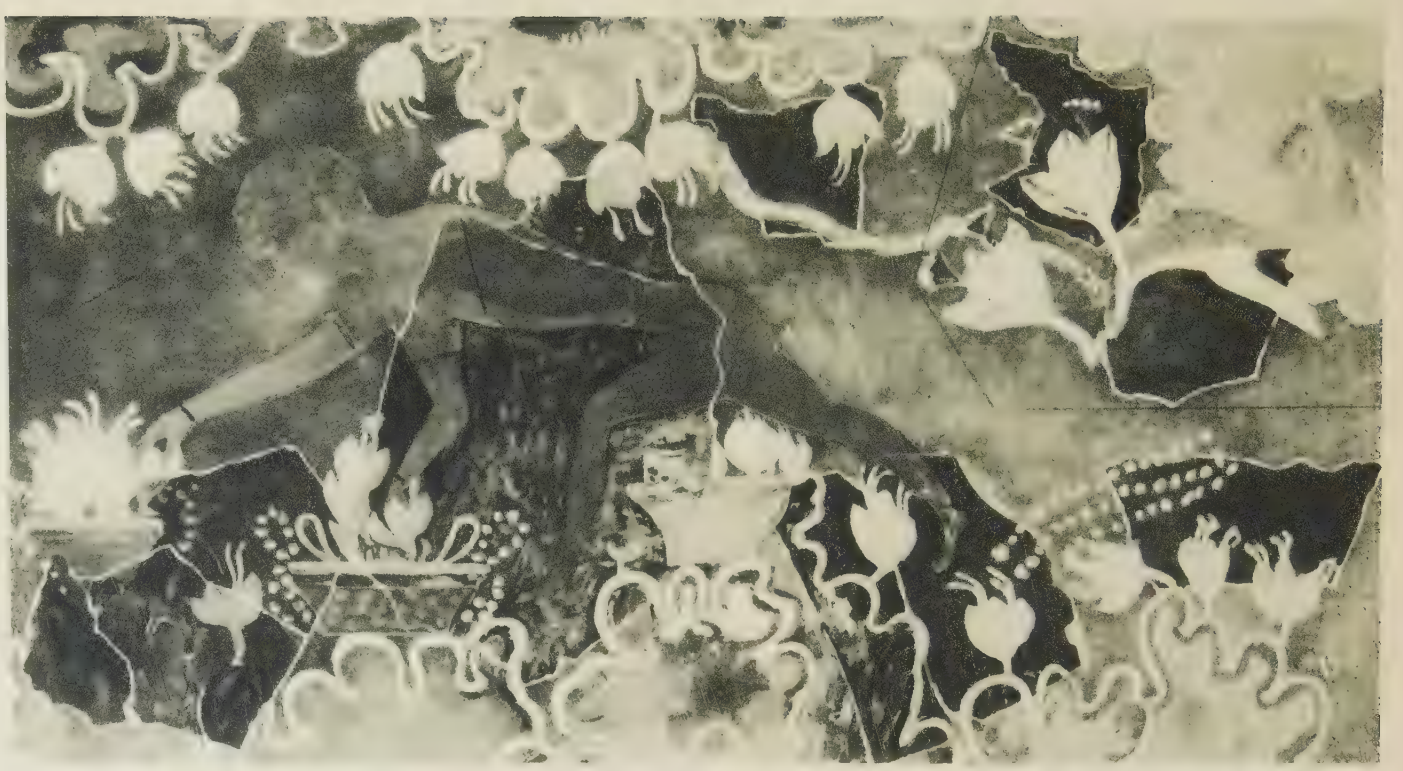
D'après Maraghiannis, « Antiquités crétoises ».

Figurines d'animaux en terre cuite, trouvées à Phaistos,
Époque du Minoen récent III.
(Musée de Candie.)

Cliché A.-W. Persson.

Tête masculine en terre cuite, trouvée à Asiné.
Époque mycénienne.
(Musée National, Athènes.)

Chœur de danseuses, groupe en terre cuite, trouvé à Palaikastro.
Époque du Minoen récent III.
(Musee de Candie. D'apres le moulage du Musée du Louvre.)

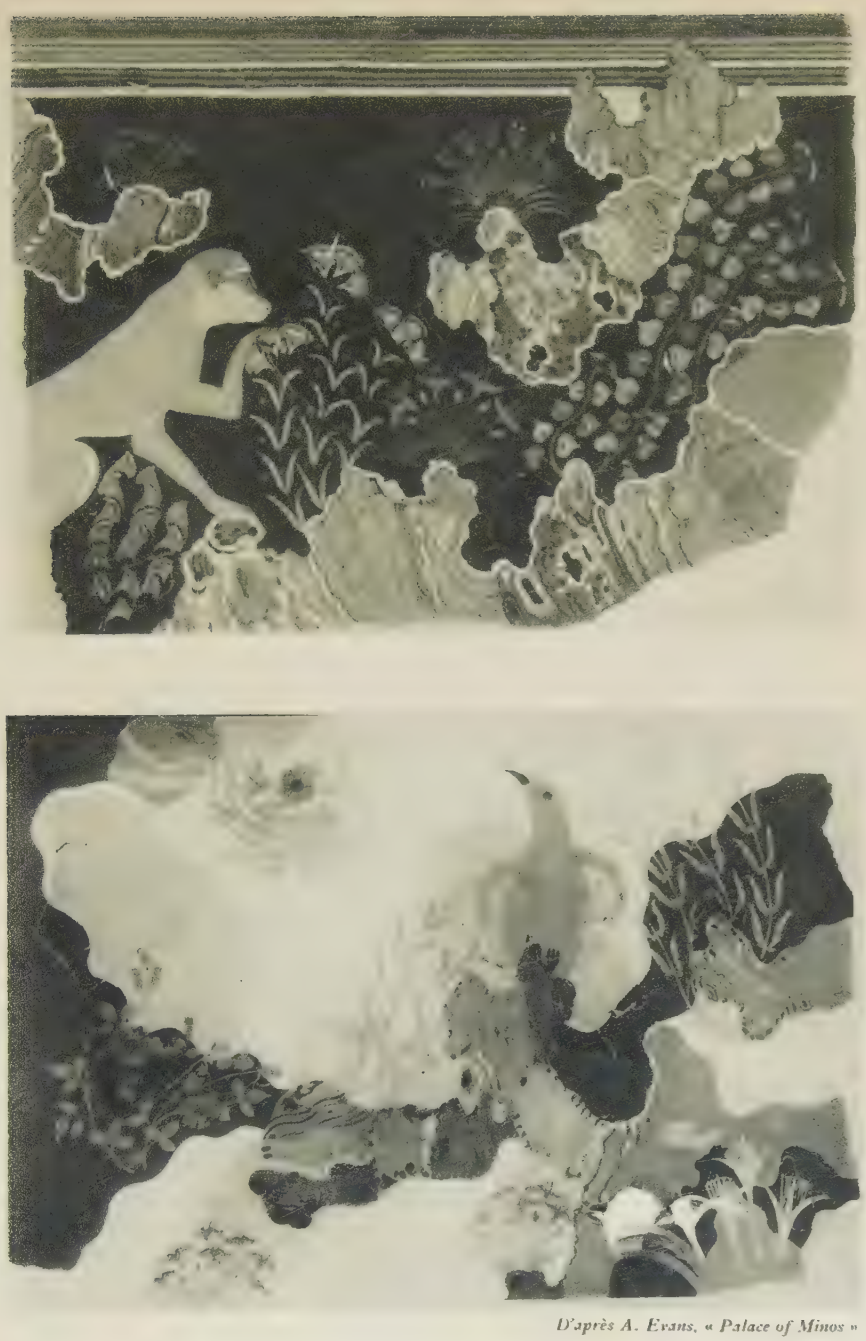


D'après A. Evans, « Palace of Minos »

Le Cueilleur de safran, peinture à fresque provenant de Knossos.
Époque du Minoen moyen II.
(Musée de Candie.)

D'après M. Onlié, « Décoration égéenne ».

Fleurs ; Le Chat et le Faisan : peintures à fresque provenant de Hagia-Triada.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie.)



D'après A. Evans, « Palace of Minos »

Le Singe bleu ; L'Oiseau bleu : peintures à fresque provenant de Knossos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

Cliché Lambrinidis.

Les Dauphins, peinture à fresque provenant de Knossos.
Époque du Minoen moyen III.
(Restauration à Knossos.)

D'après M. Oulie, « Décoration égéenne »

Les Poissons volants, peinture à fresque provenant de Phylakopi.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie.)

D'après Maraghiannis, « Antiquités crétoises ».

D'après M. Oulié, « Décoration égéenne ».

Danseuse ; « La Parisienne » : fragments de fresques provenant de Knossos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

D'après A. Evans, « Palace of Minos »

Le Porteur de vase, peinture à fresque provenant de Knossos.
Époque du Minoen récent I.
Musée de Candie.

D'après « Monumenti antichi ».

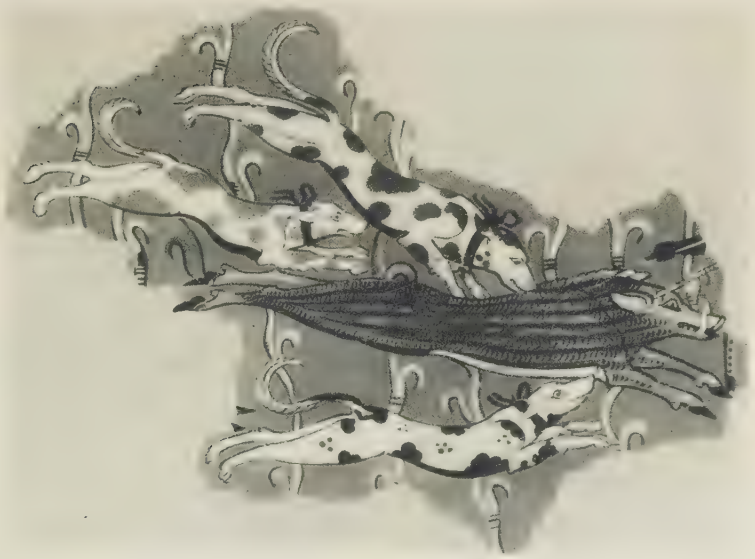
Sarcophage en terre cuite, provenant de Hagia-Triada (face antérieure) :
Char aux griffons ; Sacrifice du taureau.
Époque du Minoen récent II.
(Musée de Candie.)

D'après « Monumenti antichi ».

Sarcophage en terre cuite, trouvé à Hagia-Triada (face postérieure) :
Char à chevaux ; Libations et offrandes.
Époque du Minoen récent II.
(Musée de Candie.)

D'après M. Oulié, « Décoration égéenne ».

Tauromachie, peinture à fresque provenant de Knossos.
Époque du Minoen récent II.
(Musée de Candie.)



D'après G. Rodenwaldt, « Tiryns ».

Char : Chasse au sanglier,
peintures à fresque provenant de Tyrinthe. Époque mycénienne.
(Musée National. Athènes.)

1

2

3

4

1. Bandeau en or.
2. Coupe aux colombes. — 3. Coupe aux rosettes. — 4. Autel aux colombes.
Objets trouvés à Mycènes. Époque mycénienne.

D'après M. Oulié, « Décoration égéenne ».

Poignard en bronze incrusté d'or et d'argent, trouvé à Mycènes.
Époque mycénienne.
(Musée National, Athènes.)

D'après M. Oulié, « Decoration egeenne ».

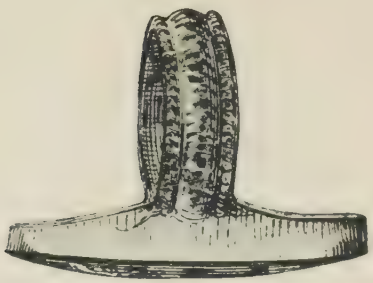
Poignard en bronze incrusté d'or et d'argent, trouvé à Mycènes.
Époque mycénienne.
(Musée National, Athènes.)

1

2

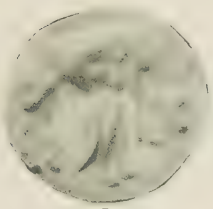
D'après A. Evans, « Scripta Minoa ».

3



4

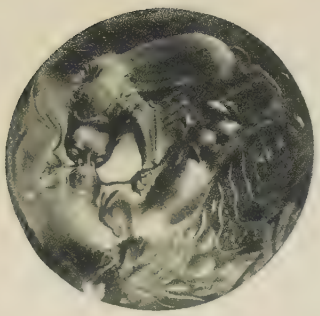
D'après Seager, « Mochlos ».



5

6

1. Colombe. — 2. Signes hiéroglyphiques.
Pierres gravées.
Époque du Minoen moyen II.
3 et 4. Bague en or, trouvée à Mochlos. Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)
5. Génie portant un taureau, pierre gravée. Époque du Minoen moyen III.
6. Cerf bramant, pierre gravée. Époque du Minoen moyen III.
(Musée du Louvre.)

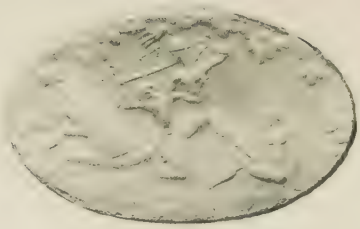


1

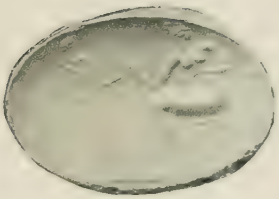
2

Clichés A.-W. Persson.

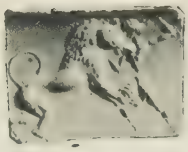
3



4



5



6

7

1. Lion dévorant un taureau, intaille trouvée à Asiné.
2. Déesse à l'arbre. — 3. Scène de chasse.
4. Combat. — 5. Héros et déesse conversant.
6. Guerrier combattant un lion. — 7. Culte de l'arbre.
Intailles trouvées à Mycènes. Époque du Minoen récent I.
(Musée National, Athènes.)

D'après M. Odie, « Decoration egeenne ».

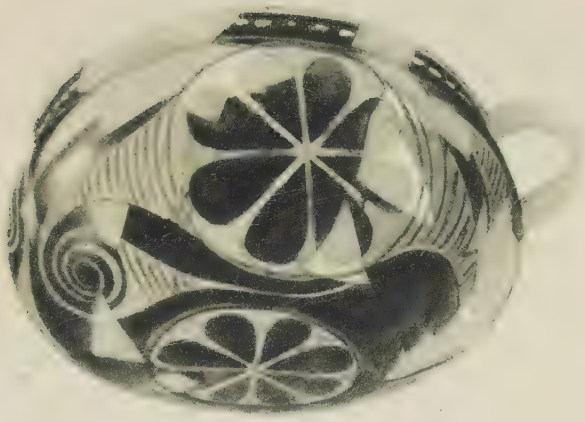
Cruche en terre cuite peinte, trouvée à Porti.
Époque du Minoen ancien II.
(Musée de Candie.)

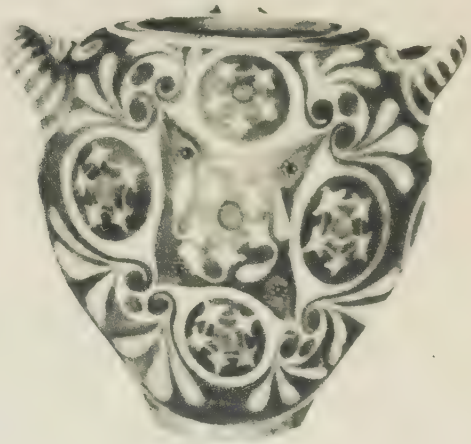
D'après « Gournia ».

« Théière » en terre cuite peinte, trouvée à Gournia.
Époque du Minoen ancien II.
(Musée de Candie.)

1 2 3 *D'après « Gournia ».*

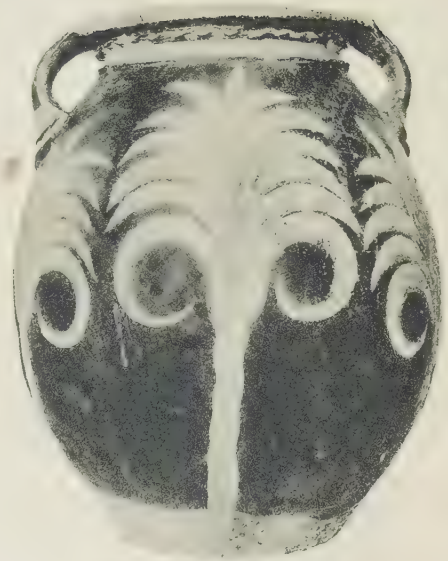
1 et 3. Coupes en terre cuite peinte, trouvées à Gournia.
Époque du Minoen moyen I.
(Musée de Candie.)
2. Amphore en terre cuite peinte, trouvée à Mallïa.
Époque du Minoen moyen I.
(Musée de Candie. D'après une aquarelle.)





D'après A. Evans, « Palace of Minos »

Tasse et skyphos en terre cuite peinte, trouvés à Knossos.
Époque du Minoen moyen II.
(Musée de Candie.)



D'après M. Oulie, « Décoration égéenne ».

Jarre en terre cuite peinte,
trouvée à Knossos
Epoque du Minoen moyen II.
(Musée de Candie.)

D'après « Monumenti antichi ».

Amphore en terre cuite peinte,
trouvée à Phaistos.
Époque du Minoen moyen II.
(Musée de Candie.)

D'après M. Oulie, « Décoration égéenne ».

Cruche en terre cuite peinte,
trouvée à Phaistos
Époque du Minoen moyen II.
(Musée de Candie.)

D'après Seager, « Mochlos

Jarre funéraire en terre cuite peinte,
trouvée à Mochlos.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie.)

D'après M. Oulié, « Décoration égéenne ».

Amphore en terre cuite peinte,
trouvée à Knossos.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie.)

D'après M. Oulié, « Decoration égéenne ».

Cruche en terre cuite peinte,
trouvée à Knossos.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie.)

D'après « Unpublished objects from Palaikastro

Rhyton en terre cuite peinte,
trouvé à Palaikastro.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

D'après « Gournia ».

Vase à étrier en terre cuite peinte, trouvé à Gournia.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

D'après « Gournia »

Rhyton en terre cuite peinte,
trouvé à Gournia.
Époque du Minoen récent I
(Musée de Candie.)

Cruche en terre cuite peinte,
trouvée à Palaikastro.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

Vase en terre cuite peinte,
trouvé à Knossos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

D'après M. Oulié, « Décoration égéenne ».

Rhyton,
trouvé à Hagia-Triada.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

Cliché du Musée de Candie.

Jarre à décor modelé,
trouvée à Knossos.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

D'après M. Oulié, « Décoration égéenne ».

Grande amphore en terre cuite peinte.
Époque du Minoen récent I.
(Musée de Candie.)

Cliché de l'Ecole française d'Athènes.

Grand pithos à décor modelé,
trouvé à Mallia.
Époque du Minoen moyen III.
(Musée de Candie.)

D'après C. Tsountas, « Les Acropoles préhistoriques de Dimini et Sesklo ».

Vases en terre cuite peinte, trouvés à Dimini.
Époque du Thessalien néolithique.
(Musée de Candie.)

Cruches en terre cuite, trouvées à Chypre
Époque de l'Égéen ancien.
(Musée du Louvre.)

Urne à visage en terre cuite, trouvée à Troie.
Époque de l'Égéen ancien.
(Musée du Louvre.)

D'après Blegen, « Korakou ».
1

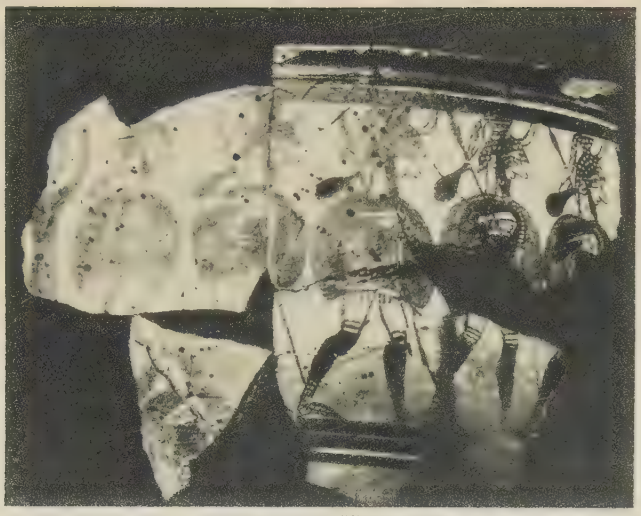
D'après Blegen, « Zygouriès ».
2

3

1. Coupe éphyréenne en terre cuite peinte, trouvée à Korakou.
Époque mycénienne.
(Musée de Corinthe.)

2. Coupe en terre cuite peinte, trouvée à Zygouriès.
Époque mycénienne.
(Musée de Corinthe.)

3. Cratère en terre cuite peinte, trouvé à Rhodes.
Époque mycénienne.
(Musée du Louvre.)



Cliché de l'Institut allemand d'Athènes.

Vase aux guerriers, en terre cuite peinte, trouvé à Mycènes
Époque mycénienne.
(Musée National, Athènes.)

D'après « Monumenti antichi »

Sarcophage en terre cuite peinte, trouvé à Anoia
Époque du Minoen récent III
Musée de Candie

3 9001 01041 8088

BARCODE
INSIDE
DEMCO